BRAVO!
AGOSTO 2000 - ANO 3 - Nº 35 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br
ISSN 1414-980X
TEATRO
RAUL CORTEZ EMPRESTA MAJESTADE AO REI LEAR
ARTES PLÁSTICAS
OS DEUSES EXPRESSIONISTAS ALEMÃES NO BRASIL
ANO BACH
A CIÊNCIA MODERNA ENCONTRA A MÚSICA DO GÊNIO MAIOR
CINEMA
EU TU ELES DANÇA NO RITMO DO MERCADO
O outro Eça de Queiroz
O escritor português ganha edição brasileira definitiva no centenário de sua morte e emerge como grande personagem da própria obra

BRAVO!

AGOSTO 2000 – NÚMERO 35 http://www.bravonline.com.br

Na capa, Eça de Queiroz por Bordallo Pinheiro, 1880. Nesta pág. e na pág. 6, cena da coreografia *Fase*, de Anne Teresa Keersmaeker, de 1992

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

LIVROS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: DIVULGAÇÃO EXCETO RAUL CORTEZ: EDUARDO SIMÕES

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

TEATRO E DANÇA

MÚSICA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em agosto: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO REI LEAR: EDUARDO SIMÕES / SAINKHO: CENTRYPORTOFINO / QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF: FLAVIO COLKER

A edição de **BRAVO!** de julho está ótima, mais solta, mais aberta.

Antonio Carlos Galhardo
via e-mail

Senhora Diretora,

Ensaio!

Concordo com o artigo de Olavo de Carvalho (*Pobreza e Grosseria*, **BRAVO!** nº 34, julho de 2000)! Há muito não leio um ensaio tão interessante (talvez pelo fato de concordar com todas as linhas). Também eu, desde a infância, aprendi que a distribuição de delicadezas não deve ser parcial. As pessoas que são de fato bem educadas o são com qualquer um, não só com o chefe, com o mais rico ou o mais bonito. Quem não mostra generosidade a todos não é generoso, é alguém que procura autopromoção, vantagens pessoais.

Maria Stella T. Costa
via e-mail

A respeito do ensaio *Da Antilinguagem*, de Olavo de Carvalho (**BRAVO!** nº 32, maio de 2000), é essencial o alerta contra aquela "linguagem ideológica", que a tudo permeia e cuja ação banalizante nos conduz a um perigoso relativismo ético. Vale lembrar o que Nietzsche chamava de "eticidade dos costumes", conformismo ideológico que se institui e que é a terra lavrada para a exploração do indivíduo como instrumento. Como é a "antilinguagem" apontada por Olavo. E, para não soar um tanto abstrato, li, na mesma edição, o que considero um aspecto que bem ilustra quanto de lamentável e melancólico há nessa hegemonia da antilinguagem. Da entrevista com Antônio Dias (*O Conceito da Pintura*) destaco: "...Toda hora tem gente gritando que a figura morreu, ou a pintura morreu. (...) Acho terrivelmente penoso construir um trabalho de arte hoje em dia, quando tudo parece manipulável...". O que Dias percebe não é, para mim, senão um triste sintoma da astuciosa integração da arte pela ideologia dominante, esvaziando-a de seu caráter legítimo de insubmissão e mutilando-a na sua dimensão libertária. Afinal, a quem interessa, senão à cega e perversa autoridade desse *status quo*, que a pintura seja reduzida à mera categoria de entretenimento?

Marcello José B. Jardim
via e-mail

Chamou minha atenção o ensaio de Olavo de Carvalho, *Da Antilinguagem* (**BRAVO!** nº 32). Pelo seguinte: a intertextualidade entre o texto do ensaista e uma crônica de Luis Fernando Verissimo escrita em 1988. (Não sugiro com isso que Olavo de Carvalho tenha, de algum modo, "se aproveitado" do texto de Verissimo. Que isso fique claro.) Olavo de Carvalho escreveu: "Objetivar em palavras nossos estados interiores é a única maneira de dominá-los. Os sentimentos que permanecem embolados e confusos, misturados às sensações numa penumbra semiconsciente, são fantasmas que nos assombram e escravizam. É só expressando-os em palavras que podemos enxergá-los, desmembrar suas partes constitutivas e montar novamente o conjunto de modo a vê-los com uma visão mais serena das coisas". Verissimo, por sua vez, escreveu: "Muitos dos astronautas americanos que andaram no espaço depois tornaram-se místicos. Sentiram um desencontro entre a imensidão da sua experiência e a sua pequena capacidade para verbalizar seu deslumbramento. (...) Se cada um tivesse dito pelo menos uma frase inteligente diante do vazio, teria se livrado disso. A boa frase também é uma maneira de conviver com o inexprimível. Dá-se nome às coisas para domá-las". Foi bom ver dois autores que muito admiro tratando, cada um a seu modo, de um tema cabal: a verbalização do que somos.

Lívio Soares de Medeiros
Patos de Minas, MG

Gostaria de parabenizar os artigos de Ariano Suassuna. *Biologia e Cultura* (**BRAVO!** nº 33, junho de 2000) foi um excelente artigo, escrito de forma honesta e lúcida. Parabéns!

J. Antolini
via e-mail

Gostei muito do artigo do sr. Ariano Suassuna, do qual sou profunda admiradora. *Biologia e Cultura* aborda de forma honesta e clara um tema tão polêmico.

Regina Dubois Rodrigues
via e-mail

Ariano Suassuna, citando Euclydes da Cunha no ensaio *Biologia e Cultura*, fala da civilização "que recebemos emalada dentro de transatlânticos". A intelligentsia brasileira servilmente macaqueaia essa civilização, voltando as costas ao interior do Brasil, ao "sertão amplíssimo onde se desata a base real da nossa nacionalidade". Para Suassuna, assim se explica que o pseudocosmopolitismo do homem do litoral tenha criado uma figura exilada na sua própria terra. Na seqüência, lamenta que Rui Barbosa tenha alguma vez desejado fazer do Brasil uma Inglaterra. Parece-me pertinente o repúdio de Suassuna a excessos de xenofilismo. Peço-lhe, entretanto, que especifique quem, para si, compõe o conjunto referido pelo "nós" da citação de Cunha. Se este "nós" for nós, brasileiros, ocidentais, não valeria a pena precisarmos quem então recebeu a "civilização" emalada em transatlânticos! — ou simplesmente a continuou? Não estou certo de que a Rua do Ouvidor não possa ser encarada como uma "base da nossa nacionalidade" tão real quanto os sertões pernambucanos ou mineiros. Nem estou seguro de que a imitação de aspectos dos processos civilizacionais decorridos noutras paragens configure um "desamor ao país" ou mero servilismo. Perguntaria finalmente a Suassuna, grande medievalista ibero-americano, se entre os "exilados na sua própria terra" ele inclui os peões da rua do Ouvidor Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, entre outros — talvez grandes exilados, talvez grandes *étrangers à eux-mêmes*. Foi Eduardo Lourenço quem disse da Europa (do Ocidente?) ser ela o mito da ausência de origem, da abertura a um eterno recomeço?

Rafael Lopes Azize
Florianópolis, SC

Estou absolutamente de acordo com o sr. Sérgio Augusto quando, em *A Aventura Cultural* (**BRAVO!** nº 33, junho de 2000), sugere que se dê continuidade e amplie a empreitada editorial iniciada (ainda que a pretexto dos 500 anos do Descobrimento) por Eduardo Bueno. A lista de nomes que o articulista sugere para tal é, contudo, um tanto pretensiosa. Penso que nenhum daqueles notáveis teria paciência para tanto. O próprio Sérgio Augusto, por ter percebido a porta aberta, por sua cultura e talento literário, bem poderia assumir a tarefa. No entanto, estará certamente impedido de fazê-lo enquanto continuar considerando o leitor brasileiro "burro e tapado". Se não mudar de opinião, é preferível que continue quietinho em sua biblioteca. Nós — leitores generosos — continuaremos a agradecer seus artigos e matérias, às vezes brilhantes, nesta sempre excelente revista.

Fábio F. de Almeida
Goiânia, GO

O instigante artigo do sr. João Marcos Coelho, *Transplante e Rejeição* (**BRAVO!** nº 32, maio de 2000), que trata da música e da vida musical brasileira, é perfeitamente justo nos cinco últimos parágrafos. Mas, nos cinco primeiros, o sr. Coelho deixa-se sucumbir ante o surrado sentimento de "inferioridade colonial", em péssima hora institucionalizado na crítica musical brasileira, pelo mais "colonizado" de nossos críticos musicais: o sr. Oscar Guanabarino, na passagem entre os séculos 19 e 20. O sr. Coelho começa por acusar o padre José Maurício de ser um transplantado de Haydn. Ainda bem que foi o (então) contemporâneo Haydn, e não Michael Praetorius ou os Gabrieli. Que queria o autor? Que José Maurício fizesse música sacra ao estilo dos cantos rituais dos índios parecis? E se Carlos Gomes passou 30 de seus 60 anos estudando e fazendo óperas à italiana, na Itália, onde se tornou o único compositor lírico de seu tempo — afora Verdi — a ter três óperas estreadas no alla Scala em dez anos, preferiria o autor que ele se mantivesse em Campinas, tocando triângulo na banda do pai, por ser brasileiro? Já quanto a Villa-Lobos, perguntaria de qual "nacionalismo pipocado na Europa" saíram os *Choros*, as *Cirandas*, as *Serestas*, o *Guia Prático* e os *Prelúdios e Estudos para violão*. E o autor por acaso acha, sinceramente, que só há "Boulez, Stockhausen & Cia.", na obra de Gilberto Mendes e de Willy Correa de Oliveira?! O sr. expurgaria todo o ítalo-franco-anglicismo barroco de Händel, todo o italianismo (que não é pouco) de Bach e todo o francesismo de Lully? Dizer que a nossa música de concerto não tem brasilidade é confundir estrutura com forma e forma com função, além de não saber ler música, o que não acredito que ocorra com o sr. Coelho, que, de resto, tem demonstrado ter ótima cultura musical.

José Alexandre S. Ribeiro
Campinas, SP

Música

Tenho notado que a parte de música está ocupando muito pouco da revista, o que deixa a mim e outros a quem tenho consultado muito insatisfeitos. Sou musicista erudito, e para mim é primordial que haja um veículo de cultura de primeiro mundo neste campo.

Carlos Yansen
via e-mail

Qualidade

O novo papel da revista não resolveu o problema da luminosidade no momento da leitura (se era esse o propósito), resultando numa qualidade muito inferior das fotografias e é menos agradável de folhear. A capa da edição de junho está lamentável. Até parece que Nelson Rodrigues e a moça foram recortados com uma tesoura e colados na capa da revista. Quanto às matérias: onde está o que encanta o leitor, onde está a informação pura, sem os achismos exagerados e absolutamente pessoais dos ensaístas e "redatores"? Chego a crer que o que há de mais autêntico e fiel na revista sejam as entrevistas.

Isildinha Oliveira
via e-mail

Dança

Pude ver o espetáculo *Casa*, de Deborah Colker, quando apresentado aqui em Curitiba, mas não tenho um conhecimento grande sobre dança para dar uma opinião que não seja apenas da minha emoção. Matérias como a de Ana Francisca Ponzio e Regina Porto (*A Expansão da Imagem e do Som*, **BRAVO!** nº 34, junho de 2000) nos fazem compreender melhor o que vimos e faz com que as pessoas que as lêem sejam mais críticas sobre o assunto. Obrigado.

Oscar Reinstein
Curitiba, PR

Glauber Rocha

Quero parabenizar toda a equipe pela alta qualidade editorial da revista e dizer que fiquei impressionado com a reportagem a respeito do último roteiro de Glauber Rocha (*O Último Transe*, **BRAVO!** nº 33, junho de 2000).

Sérgio Salgado
Santo André, SP

Bravíssimo

A revista é uma lição mensal de jornalismo ético, oportuno e responsável no meio de tantas aberrações diárias na área cultural. Qualidade gráfica, excelentes matérias, jornalistas exemplares: um oásis no meio de tanto maltrato e descaso com a arte e a cultura nacional e um "banho" em matéria de teatro.

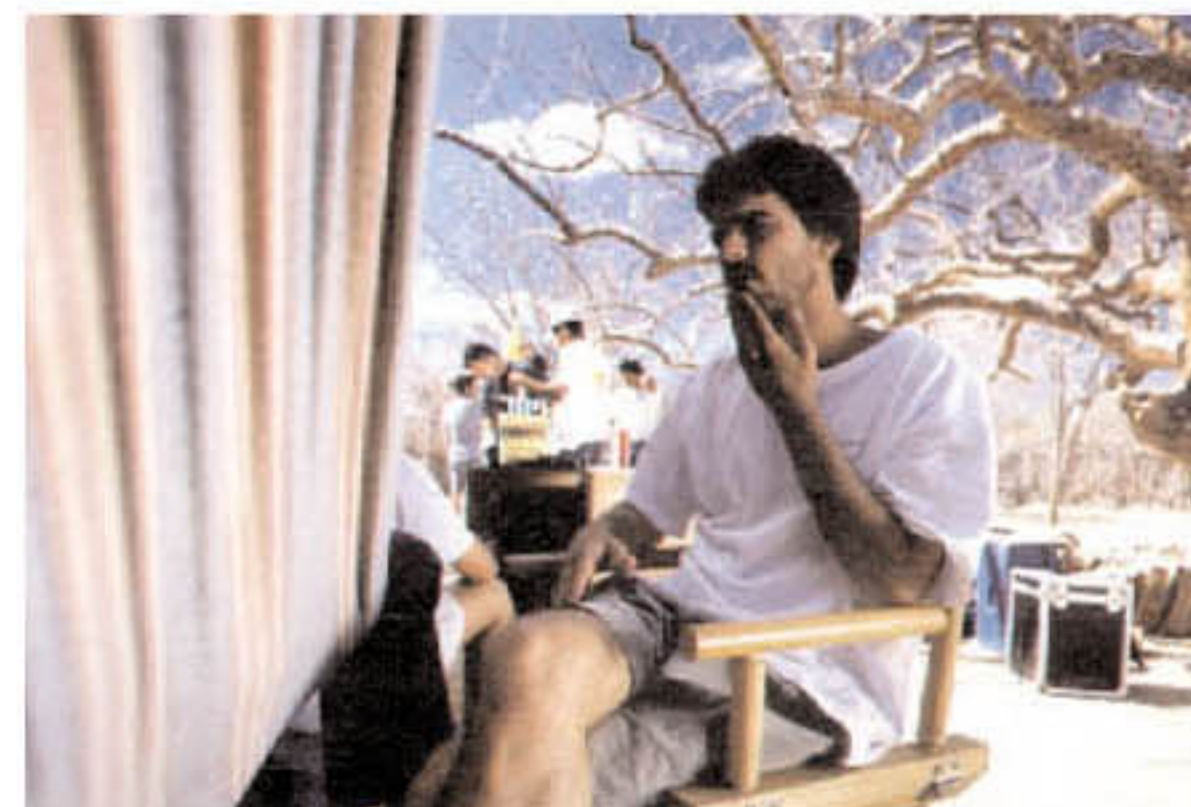
Aurora Miranda Leão
Fortaleza, CE

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

GRITOS DE BRAVO!

Andrucha e Cortez nos bastidores

Veja como foram feitas as entrevistas com o diretor do filme *Eu Tu Eles* e com o ator da peça *Rei Lear*

A edição on line de agosto de **BRAVO!** traz texto exclusivo do editor Aydano André Motta, que escreve sobre os bastidores da entrevista com o cineasta Andrucha Waddington, diretor de *Eu Tu Eles*. Jefferson Del Rios, editor especial, conta como foi sua conversa com o ator Raul Cortez e o diretor de teatro Ron Daniel, que apresentam neste mês, em São Paulo, a peça *Rei Lear*; e Elisa Byington, radicada em Roma, apresenta a cantora Sainkho, da Ásia Central, que aprendeu a arte do canto gutural dos monges tibetanos.

Acima, o cineasta Andrucha Waddington

Além disso, o site traz também um quadro com as obras completas de Eça de Queiroz, cuja morte completa 100 anos no dia 17; um texto de Teixeira Coelho sobre os brasileiros expressionistas, e outro do maestro H.-J. Koellreutter, que analisa *A Arte da Fuga*, de Bach.

Mais interatividade

Site de **BRAVO!** abre espaço para as críticas e sugestões do internauta

A partir deste mês, as principais reportagens e textos de **BRAVO! On Line** (www.bravonline.com.br ou www.revbravo.com.br) virão com ícones para que o internauta possa interagir com o site. O leitor terá um espaço para fazer críticas, dar sugestões, participar de fóruns de debates e fazer avaliações das atividades sugeridas pelos editores de **BRAVO!** em todas as seções.

FOTO VANTOEN PEREIRA JR.

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editor especial:* Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro*) (*aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórteres:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Denise Padilha Lolito, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Chefes: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Veruscka Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Colaboradores:* Magno de Souza, Marcelo Martins.
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah, Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Gabriela Pen. *Coordenação de Produção:* Regina Rossi Alvarez.

ENSAIO (revbravo@davila.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@davila.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Fernando Cocchiarale, Frederico Morais, Ivana Bentes, João Máximo, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammì, Luiz Camillo Osorio, Márcio Marciano, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Samuel Araújo, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Sílvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Assistente:* Iza Aires. *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*).
Webdesigners: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*). *Assistente:* Flavio Marinho dos Santos

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Angélica de Moraes, Antonio Prada, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Diógenes Moura, DJ Vortex, Dmitri Ukhov (*Moscou*) Duda Leite, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Florence, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Hugo Estenssoro (*Londres*), Irineu Franco Perpétuo, João Paulo Farkas, João Marcos Coelho, José Alberto Nemer, José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Onofre, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Leo Gilson Ribeiro, Líbero Malavoglia, Luis Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Carlos Maciel, Luiz Marques, Mabel Böger, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Mauro Muszkat, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Rafael Lain, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Ronaldo Miranda, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sergio Rocha Rodrigues, Tania Menai (*Nova York*), Tânia Nogueira, Tomaz Klotzel, Tonica Chagas (*Nova York*), Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Xico Sá

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*). *Executivos de Negócios:* Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli

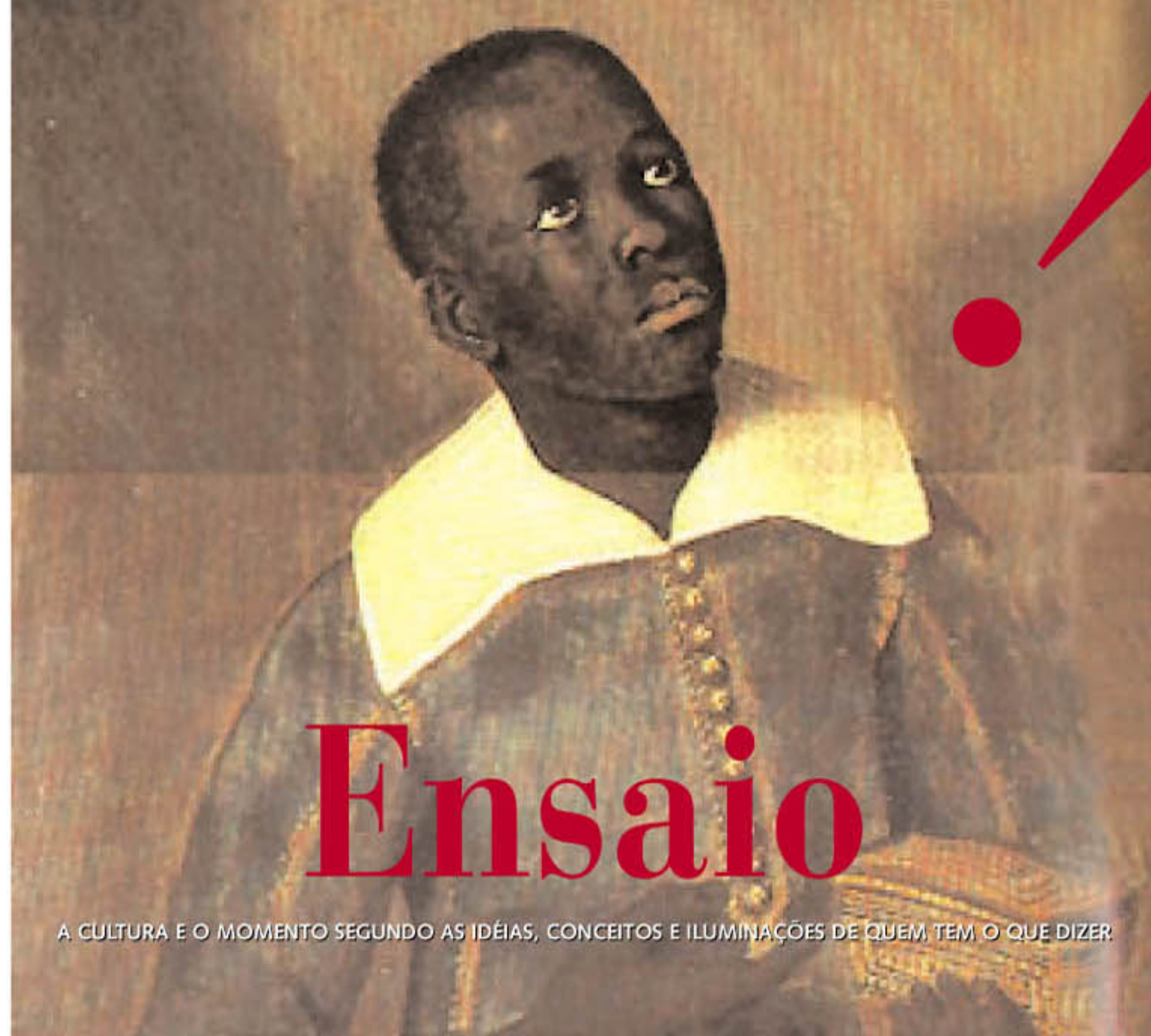
Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel.: 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel.: 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: creimann@publicitas.com – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: hjung@publicitas.com – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti (*colletti@davila.com.br*). *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Representantes: Peach Work – Tel./Fax: 0++/11/3277-7672 – 0800-109997 – e-mail: *pwork@zip.net*; Eduardo Vieira Gonçalves
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Ribeiro – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE COMUNICAÇÃO: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*), Marina Leme (*marina@davila.com.br*)
Assessoria de imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)
DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 829-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Impresso na Takano Editora Gráfica Ltda. – Fotolitos: Relevo Araújo, SoftPress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Negro vestido de holandês no Brasil colonial: racismo ou eurocentrismo

O ANTILEVIATÃ

Preconceito da moda

A comparação de valor entre culturas é inevitável

Por **Olavo de Carvalho**

Admirador incondicional do dramaturgo Ariano Suassuna, escrevo este artigo para sugerir que o Suassuna teórico da cultura peça demissão e vá para casa escrever novas peças, coisa que ele não faz há bastante tempo.

Comecei a pensar nessa sugestão no dia em que ele, na revista **BRAVO!** de março, acusou Gilberto Freyre de racista por ter escrito, em *Casa Grande & Senzala*, que no confronto do português com o índio a cultura mais avançada levara vantagem sobre a atrasada. Respondi, pela mesma revista, que atribuir a vitória de um povo sobre outro a fatores culturais em vez de fazê-lo pela superioridade racial era, por definição, o contrário do racismo. Era aliás fato notório que Freyre se tornara famoso na década de 30 justamente por ter oposto às teorias raciais então em moda as explicações culturais que aprendera de Franz Boas em Colúmbia.

Inconformado de ver-se pego em flagrante delito de *nonsense*, Suassuna voltou à carga, no número seguinte, alegando três razões:

1. Há indícios de que Freyre, na juventude, antes de estudar com Boas, teve idéias racistas.

2. Ao admitir a superioridade de uma cultura sobre outra, Freyre apenas transferiu o preconceito do campo racial para o cultural. Na verdade, todas as culturas valem o mesmo: não há melhores nem piores.

3. Acreditar em superioridade cultural é o pecado dos eurocentristas que "não amam a nossa terra".

Chamá-las "razões" é eufemismo. A primeira é um truque bobo, a segunda é um preconceito da moda, a terceira uma piada involuntária.

1. O Gilberto que Suassuna acusava de racismo era o antropólogo de Colúmbia, autor de *Casa Grande & Senzala*. De repente não é mais: é um Gilberto adolescente provinciano, imbuído de idéias tolas que justamente ele viria a abandonar durante o seu aprendizado em Colúmbia e a contestar abertamente em *Casa Grande & Senzala*. Primeiro

Suassuna pinça uma frase do livro e a aponta como prova de que Gilberto é racista. Uma vez provado que na frase não há racismo nenhum, o acusador, para não admitir que errou, alega que o réu era racista antes de escrevê-la. O nome disso, em advocacia, é chicana.

2. Em seguida, para restaurar por meio de insinuações tortuosas a acusação impugnada no campo das confrontações textuais, Suassuna procura dar uma conotação de racismo à idéia de que há culturas superiores e inferiores. Ele sabe perfeitamente que essa insinuação é falsa, desde logo, porque, se a cultura não é condicionada pela raça, se homens de qualquer raça podem participar de qualquer cultura e tornar-se expressões dela – como o negro Pushkin é alta expressão da cultura russa ou o polonês Conrad o é da cultura inglesa –, então, obviamente, o julgamento que se faça de uma cultura não implica nenhuma afirmação sobre raças.

Mesmo descontando a desonestidade da insinuação que ela veicula, resta discutir, em si mesma, a crença na absoluta equivalência das culturas, em favor da qual Suassuna se dispensa de fornecer qualquer argumento, limitando-se a afirmá-la com a fé ingênua e dogmática de quem jamais pensou no assunto.

Suassuna quer dar uma falsa conotação de racismo à idéia de que existem culturas superiores e inferiores

Ora, as culturas compõem-se de obras e atos humanos – um domínio que, não sendo determinado pela fatalidade natural (inclusive a de raça), é todo ele sujeito a decisões, a opções, a um preferir e preterir, subentendido portanto, em toda a linha, a idéia do "melhor". A busca do melhor orienta desde as decisões do legislador até as escolhas de um tema pelo artista, de um material e de uma forma pelo construtor, de um lugar na floresta pelo caçador, de um trecho de rio pelo pescador, de uma esposa pelo homem e de um marido pela mulher. Tudo, absolutamente tudo o que se passa no domínio da cultura é sempre algo que se poderia fazer de outro modo, mas que o ser humano escolheu fazer como fez porque lhe pareceu o melhor. Dizer melhor e pior é dizer superior e inferior. Sem esta dupla de conceitos, nada no mundo cultural faz sentido.

A afirmação de que não há culturas superiores e inferiores implica que, dentro de cada uma delas, também não há melhor ou pior: que um chefe guerreiro desastrado e sonso é tão bom quanto um herói vencedor, que uma ciência falsa e ineficaz é tão boa quanto uma eficiente e veraz, que uma obra de arte falhada e tosca é tão boa quanto a realizada e perfeita, que uma religião inibidora e paralisante é tão boa quanto uma que abra ao espírito humano o conhecimento dos mais profundos mistérios das almas e dos mundos.

Se dentro de cada cultura há manifestações melhores e piores, por que deveria então ser proibida a comparação de valor entre manifestações de um mesmo gênero em culturas diferentes? Ou cada cultura é um todo fechado, incomunicável, metafisicamente estanque, ou essa comparação é possível, legítima e necessária.

Mais ainda, para que as culturas fossem absolutamente autônomas e inconfrontáveis no campo dos valores, seria preciso reduzir o ser humano àquilo que sua cultura fez dele, despindo-o de todas as características gerais da espécie biológica, que o irmanam a todos os outros homens, e em nome das quais ele pode ter direitos e valores que sua cultura não reconhece, mas que existem para o resto da humanidade. Por exemplo, o bebê indesejado, em certas tribos indígenas antes do advento da Funai, só tinha um direito: o de ser enterrado vivo. Nesse caso, se respeitamos o relativismo cultural, negamos a esses bebês o direito à vida, que defendemos incondicionalmente para os bebês brancos, negros, árabes e chineses, conferindo à sociedade indígena um direito que negamos à nossa própria: a de livrar-se dos socialmente inconvenientes. O relativismo cultural, em última instância, resulta em absolutizar a autonomia das culturas, negando a unidade da espécie humana, a qual no entanto está subentendida na noção mesma de "cultura" enquanto fenômeno especificamente humano que distingue as nossas sociedades das sociedades animais. Além de moralmente monstruoso, é logicamente absurdo.

Mais que justa e legítima, a comparação de valor entre culturas é mesmo inevitável para quem, partindo de sua cultura nativa, tente compreender qualquer outra. Se o viajante não percebe que na França o ensino universitário é "melhor" que o do Brasil, que no Brasil as relações raciais são "melhores" que nos Estados Unidos, que nos Estados Unidos o ensino é "melhor" do que na Zâmbia, que o regime político inglês é "melhor" que o de Cuba, ele é simplesmente cego e burro. *Mutatis mutandis*, se o letrado não percebe que a poesia inglesa como um todo é "melhor" que a francesa, que a música clássica alemã é "melhor" que a inglesa, que os romances de Dostoiévski são "melhores" que os de Joaquim Manoel de Macedo, ele é um caso perdido.

A afirmação peremptória de que em cultura não há diferenças, de que "*todo es igual, nada es mejor*", é uma conclusão tola que a pseudo-educação contemporânea tira da leitura de obras de antropologia em que se ensina, logo na página 1, o preceito do relativismo metodológico.

Esse relativismo é, obviamente, relativo. Se a ciência antropológica, ao estudar as culturas, se abstém de juízos comparativos de valor, isso é uma precaução metodológica elementar destinada a evitar julgamentos preconceituosos. Mas também é óbvio que uma ciência que exclui do seu campo de estudos as diferenças de valor não tem a mínima condição de nos dizer, em seguida, se essas diferenças existem ou não. Tudo o que a antropologia pode afirmar é que isso, rigorosamente, não é uma questão antropológica – o que não quer dizer que não seja uma questão ética, pedagógica, estética, etc. O relativismo antropológico é um preceito de método, não uma conclusão objetiva quanto à existência ou inexistência daquilo que esse preceito, justamente, coloca fora do campo de estudo da antropologia. Dizer o contrário é assegurar que uma ciência está tanto mais habilitada a se pronunciar sobre a existência de um objeto quanto menos ele faz parte do seu campo de estudo. Nesse sentido, a álgebra deve nos fornecer a prova da existência dos micróbios, e a microbiologia, a resolução de equações de segundo grau.

Banquete canibal de índios: afirmação das diferenças

Deduzir do relativismo metodológico o relativismo objetivo, da abstenção do exame das diferenças de valor a positiva inexistência delas é um erro pueril, que só a mais completa falta de senso crítico, aliada à perfeita ignorância do assunto, permitiria consagrar num dogma auto-evidente e inquestionável.

Ademais, esse erro leva a conseqüências cognitivas perfeitamente alucinantes. O relativismo metodológico na visão das culturas e sociedades é uma conquista da ciência ocidental, e uma conquista bem recente. Data do início do século. Outras épocas e povos ignoraram-no completamente, e por isso a afirmação ingênua da própria superioridade é um traço constante de praticamente todas as culturas conhecidas, a começar pelas denominadas "primitivas". Ora, se todas as culturas se equivalem, as que conhecem o relativismo são tão boas quanto as que o ignoram, e portanto é igualmente aceitável, do ponto de vista relativista, declarar que todas valem o mesmo ou que umas são infinitamente melhores que as outras. Todo relativismo que se pretenda mais que mera precaução de método termina em curto-circuito.

3. Por fim, a declaração de fé relativista de Ariano Suassuna contrasta singularmente com a sua afirmação de nativismo entusiástico e intolerante, pronto a condenar os eurocentristas que "não amam a nossa terra". Pois, se todas as culturas valem o mesmo, por que deveríamos amar a "nossa" mais que as outras? Haverá um vínculo de implicação recíproca entre valor da cultura e local do registro de nascimento? Um homem precisa estar mesmo muito confuso para não notar que sua proclamação de relativismo cultural absoluto é, no mesmo ato, a completa impugnação de qualquer nacionalismo que pretenda ser levado a sério. Suassuna é relativista e nacionalista ao mesmo tempo, e nem de longe percebe que, em nome da equivalência universal das culturas, nada se pode alegar contra o eurocentrismo que não se volte igualmente contra o terceiro-mundismo, o brasileirismo, o africanismo, etc.

Para vocês fazerem uma idéia de quão profundamente isso nos atola no lamaçal do absurdo, notem o seguinte. Excluído todo motivo racional de escolha baseado em valores religiosos, éticos, etc., a adesão a esta ou àquela "cultura" só pode ser uma de duas coisas: ou é arbitrária opção de um diletante – e, como "*de gustibus non est disputandum*", não tem sentido a indignação moral contra quem faça opção diferente –, ou então é uma fatalidade natural inescapável. Nesta última hipótese, restaria apenas explicar se a fatalidade é de ordem geográfica, nossas idéias e sentimentos estando ligados a uma raiz territorial como pretendia Thomas Buckle, ou se é de ordem racial, cada homem recebendo no ADN a sua cultura ancestral e não podendo escapar dela nem mesmo pela mudança de país. Estaríamos portanto reduzidos a optar entre a ideologia nacional-geográfica de Buckle e o racismo explícito de Houston Stewart Chamberlain.

A proclamação de relativismo cultural é a completa impugnação de qualquer nacionalismo

O mais extraordinário em tudo isso, porém, não é a simples contradição lógica de nacionalismo e relativismo: é o fato de que este último seja inteiramente "made in USA". A proclamação da equivalência das culturas, com a conseqüente imputação de criminosas intenções racistas a quem a negue, é o dogma orientador da inquisição acadêmica norte-americana (a cujo desmascaramento Saul Bellow consagrou aliás seu último romance). O dinheiro do grande irmão do Norte hoje corre solto para os bolsos de qualquer intelectual ativista brasileiro que aceite dar respaldo acadêmico a idéias que desmoralizem a civilização brasileira e promovam entre nós o modelo americano de democracia racial: grupos étnicos estanques, com forte identidade racial e

cultural, sob a arbitragem de um sorridente Estado paternalista supracultural empenhado em dividir para reinar.

O nacionalismo que Suassuna defende hoje em dia, e que já nada tem a ver com o autêntico nacionalismo de que ele foi porta-voz em suas primeiras peças, consiste em elementos locais unificados e coeridos pela doutrina imperialista do multiculturalismo. É um nacionalismo dissolvente e suicida, calculado para gerar uma brasilidade de cartão-postal sobre um fundo doutrinário globalista e antinacional.

Quando um homem de talento, no auge do sucesso, começa a repetir às tontas um discurso inventado por espertalhões para induzi-lo a colaborar na destruição daquilo que mais ama, está na hora de ele ficar quieto e ir para casa pensar.

SOBREPOSIÇÕES

A trilha das saúvas

É preciso banir a plutocracia instalada nas artes

Por **Angélica de Moraes**

O circuito artístico brasileiro enfrenta atualmente uma crise que tem origem no culto neoliberal à privatização e às regras do capitalismo globalizado. Embora haja endêmica ineficiência na máquina estatal encarregada de gerir a cultura brasileira, estamos assistindo agora aos efeitos tão ou mais perversos da sobreposição de outra ineficiência gerencial na área: a ação de plutocratas na pele de mecenas.

Na melhor das hipóteses, essa plutocracia está apenas em busca de legitimação social capaz de alavancar seus negócios. Podemos identificá-la pelo modo veloz, personalista e megalomaníaco pelo qual toca as questões de política cultural ao alcance de suas mãos. Não cultiva nenhum plano a médio e longo prazo, nenhuma idéia de criar ou consolidar instituição importante para as próximas gerações. É tudo aqui e agora, orientado por conceitos de mercado e bilheteria.

Embora não tenham herdado o dinheiro (são geralmente autores das próprias fortunas), herdaram a mentalidade nascida com a monocultura extrativista e predatória: a urgência de lucro. São as saúvas da lavoura cultural brasileira.

Pode-se observar esse fenômeno como uma repetição, em registro de involuntária e risível paródia, do que ocorreu no fim dos anos 40 e início dos 50 no cenário artístico paulistano. Mas os empresários Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand legaram ao processo civilizatório nacional dois museus (Museu de Arte Moderna e Museu de Arte de São Paulo) e uma instituição situada entre as mais sólidas e prestigiosas do país: a Fundação Bienal de São Paulo.

O que os plutocratas atuais, encastelados em altos cargos na administração cultural privada, estão legando ao futuro? No mais das vezes, apenas catálogos ricos em papel cuchê e paupérrimos em informações. Publicações destinadas a documentar (embora poucas vezes o façam) mostras meteóricas, que confundem qualidade com quantidade e fato com adjetivo.

Voracidade predatória: megalomania e mercado

FOTO DENISARD GODOY/TYBA

Esses catálogos pesam como lápides sobre a cultura nacional. Impossíveis de transportar para divulgar nossos artistas. São as folhas que as saúvas carregam para seus ninhos, ou melhor, para suas mesinhas na frente do sofá das visitas, no escritório da firma particular. O grande público, alvo de (estas sim) eficientes estratégias de propaganda e marketing, visita embevecido conjuntos pífios de obras de segundo e terceiro nível de qualidade, assinadas por grandes mestres do presente e do passado. E aceita que o prédio de um museu, por exemplo, como o Masp, tombado pelo Patrimônio Histórico, esteja sofrendo (*lato sensu*) infindável reforma, ao arrepio do projeto original que deveria preservar.

> Mentalidade de saúva é se orgulhar de estar gastando R$ 40 milhões na *Mostra do Redescobrimento*

Pobre Masp. Atualmente serve muito mais como tribuna de discursos de políticos municipais em acelerado processo de deterioração moral do que ao seu objetivo de centro de difusão da arte e do pensamento visual. Esse infindável rol de miserabilidade inclui, aliás, o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), que também funciona acéfalo, sem curador, sem diretoria técnica, apequenado em balcão de favores, conveniências sociais e diletantismos.

Há ainda quem gaste tinta e papel para falar da suposta tirania dos curadores de arte. A tirania tem outra origem, gente. Há pouco assistimos ao curador da 25ª Bienal de São Paulo ser destituído do cargo por discordar de uma medida (o adiamento da mostra) tomada unilateralmente, pelo presidente da Bienal, sem prévia consulta a quem de direito, ou seja, ao curador que iria realizá-la.

Felizmente a mobilização do meio cultural nacional e internacional conseguiu reconduzir Ivo Mesquita às suas funções na 25ª Bienal. Seu poder, como vimos, é precário, mas conta com mecanismos de sustentação eminentemente democráticos.

São esses mesmos mecanismos, operados por formadores de opinião do meio cultural, agentes e protagonistas do fazer artístico, que precisam ser mobilizados para agir mais fundo. Para tentar banir a plutocracia instalada nas artes.

Mentalidade de saúva é, por exemplo, gastar R$ 18 milhões no estande brasileiro em Hannover. É prever o gasto de US$ 8,5 milhões com o aluguel dos museus Guggenheim de Nova York e Bilbao para enviar uma mostra de arte brasileira.

Só saúva, com sua voracidade predatória, pode se orgulhar de estar gastando R$ 40 milhões na *Mostra do Redescobrimento* e pretender gastar outros R$ 40 milhões com sua itinerância internacional. Enquanto isso, museus e coleções públicas de arte pelo Brasil afora estão carentes de recursos mínimos para a sobrevivência física.

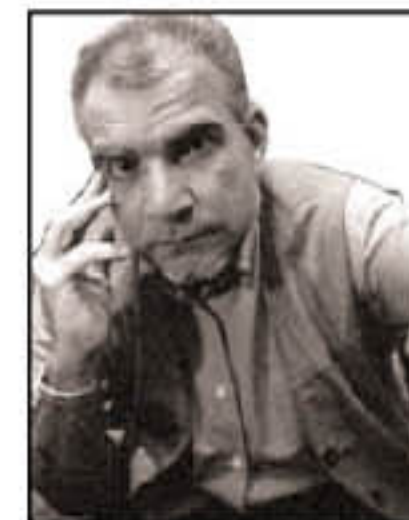
Para entender essa derrama lunática de dinheiro, vale lembrar que a Fundação Iberê Camargo está construindo um museu em Porto Alegre com quatro pavimentos e projeto do renomado arquiteto internacional Álvaro Siza ao custo de US$ 9 milhões. Ou seja, com os recursos que devem ser mobilizados pela *Mostra do Redescobrimento* daria para construir, no mínimo, quatro belos museus no Brasil. Um dos indicadores do subdesenvolvimento é o hábito de esbanjar recursos.

É preciso, porém, distinguir as instituições privadas tomadas pela saúva daquelas onde existe administração técnica, profissional. Essas, como sabemos, agem a médio e longo prazo. É o caso do Instituto Itaú Cultural, que faz mapeamentos culturais, incentiva a produção de arte e age na quebra dos modelos hegemônicos de circulação da cultura. Também é preciso frisar que há instituições estatais eficientes no uso de recursos originados na renúncia fiscal, como o Centro Cultural Banco do Brasil. Exceções? Lamentavelmente.

É como afirma aquele slogan: ou o Brasil acaba com as saúvas, ou as saúvas acabam com o Brasil. Que tal começar propondo uma revisão na legislação de incentivos fiscais? Critérios menos mercadológicos e mais ligados aos fundamentos da cultura? Beneficiando menos eventos e mais ferramentas permanentes de ação cultural? Talvez isso produza excelente efeito formicida.

A LETRA DA POLÍTICA

A rede de Mephisto

A atração ingênua dos intelectuais pelo fascismo

Por **Fernando Monteiro**

Ando mexendo em casa de maribondos. Para avançar no trabalho de um romance cujo tema cruza com o assunto das relações – perigosas – da arte brasileira com o fascismo, tive de pesquisar mais fundo no disfarce das idéias meramente "conservadoras", e fui me dando conta, pouco a pouco, do ranço atraente, do visgo de Mephisto para algumas das melhores cabeças tupiniquins, entre artistas e escritores.

De imediato, constate-se um fator atenuante (?): a ingenuidade, vexatória, de parte dos intelectuais que encontraram duvidoso prazer em aderir a ideários fascistas, rendidos à atração fatal do reacionário, do retrógrado. Por isso usei a palavra "visgo" – em relação com o achado metafórico de Klaus Mann – para aludir a um prazer mais ingênuo do que maldito, em muitos casos (brasileiros). A adesão nem sempre foi interesseira – ou sequer interessada. Muitos ingênuos – politicamente – foram (e ainda são) atraídos por alguma sedução, obscura, dos discursos do poder, menos ou mais autoritário. Não só pelo benefício da dúvida, com e sem aspas, concedamos: grandes cabeças cooptadas se deixaram levar por seu "puro" instinto de direita. Isto é, tinham o ouvido atraído para as razões, atrativamente elitistas, de gente que tinha muito a perder – enquanto os intelectuais seduzidos pelos Mephistos locais tinham só a lucidez para sacrificar no altar dos interesses da classe rica.

As razões, é verdade, transformavam-se em posturas cada vez mais agressivas – e, mais tarde, no programa político, "curto-e-grosso", de todo fascismo que se preza (e que não quer conversa: fecha as Câmaras e

Obra de Rego Monteiro: matizes da vanguarda

FOTO LUIZ SANTOS

Retrato de Plínio Salgado por Rego Monteiro: matizes da retaguarda

abre os campos de prisioneiros se lhe derem ouvidos).

No primeiro estágio, entretanto, o charme discreto da burguesia e o menos discreto verde-oliva das fardas faziam sucumbir nossos Cassianos e Gilbertos, nossos Nelsons e Vicentes. Os três últimos — o sociólogo, o dramaturgo e o pintor modernista — são pernambucanos, e isso me advertiu, em tempo, para alguma possível "tara" aqui da terrinha, senhorial e pronta a tecer loas ao Salazar da hora, ao Médici de plantão (e de Maciel-à-mão)...

Nossa! A pesquisa do romance me levou para perto de um formigueiro vivo — e agora ele vai ter de esperar que se amorteça o fascínio da pesquisa em si mesma, no campo onde deparei com pelo menos um dos mais hilários textos de (curta) "interpretação" brasileira, assinado por... Vicente do Rego Monteiro! O pintor é a figura mais inesperada entre todos os conservadores-gratuitos que encontrei até agora, por ter sido um artista revolucionário, um modernista de primeira água (e hora)... e um "político" desastrado, que dirigiu — ao lado de Manoel Lubambo — a revista *Fronteiras*, porta-voz do integralismo em Pernambuco.

Fronteiras era muito bem-feita. Vicente foi sempre um apaixonado das artes gráficas, editou seus próprios livros (em Pernambuco e em Paris) e foi ele, certamente, o responsável pela modernidade (estética) do "periódico mensal de letras, arte e ciência" que circulou em meados da década de 30, no Recife, sob o lema ORDEM : AUTORIDADE : NAÇÃO. Reunia a fina flor da direita recifense em lua-de-mel — via Plínio Salgado — com o triunfante hitlerismo da Alemanha distante, organizada, operosa e bela como um sombrio campo de lírios negros.

Pois bem. O desenho mais sinistro de Plínio eu fui encontrar no número 26 de *Fronteiras* — de julho de 1937 —, e é absolutamente semelhante a Hitler, em tudo e por tudo. O autor? Vicente do Rego. E o texto mais "engraçado", de tão conservador, foi o ingenuamente cínico *A Rede, A Grande Inimiga da Civilização Nordestina*, que me arrancou gostosa gargalhada. O autor? O mesmo Vicente.

A incompreensão que o artista de vanguarda revela, nas linhas e entrelinhas, é o melhor exemplo (até porque é perfeitamente cômico) de visão equivocada, beirando o histriônico: poderia ser um texto da lavra de um comediante que quisesse obter o riso fazendo apelo à insensibilidade. Mas o texto é "sério", infelizmente. E aponta para o mais absoluto desencontro da inteligência artística (inegável, em Monteiro) com o entorno social, que ele via como culpado do próprio atraso... e tudo por causa da velha rede de dormir! Vou prosseguir na minha pesquisa, mas brindo, desde já, os leitores de **BRAVO!** com esta "pérola" de *interpretação* assinada por Vicente do Rego Monteiro que, da casa-grande, via assim a senzala nacional:

"Foi a rede que ensinou ao ameríndio a indolência. Foi a rede que nos tempos coloniais induziu os gorduchos senhores e finas donzelas à preguiçosa sonolência das sestas.

Foi a rede que ensinou ao mestiço a inconstância e as migrações constantes. Rede que se enrola e que se transporta às costas, sem saudades nem apego ao rancho acolhedor.

A rede e o seu inseparável alcoviteiro de flandres e duzentos réis são os grandes culpados da instabilidade das povoações nordestinas. A qualquer grito de alarme; à menor dificuldade existente entre o proprietário e o seu morador, um grito, e lá se vai a rede enrolada em forma de matulão, a miuçalha à frente puxando a matrona, que segue levando nos braços o filho mais novo, o alcoviteiro de flandres na ponta do dedo... e o chefe da família montando o seu gancho (cavalo ou jumento), acompanha a tropa, fazendo estalar a ponta do relho.

Proprietários, senhores de engenho, usineiros, plantadores de café e de algodão, facilitai aos vossos moradores a confecção de móveis pesados em sucupira, pau-d'arco ou pau-ferro, mesas, armários, leitos e baús bem pesados, a fim de prendê-los, enraizando-os à terra. O amor à casa é o segredo da civilização. O nômade no seu estado primitivo sempre usou da rede e dos abrigos fáceis e desmontáveis; o amor à casa e aos móveis, ao interior amigo e confortável, é que transformou os bárbaros em civilizados e criou o amor à Pátria."

O charme discreto da burguesia e o menos discreto das fardas faziam sucumbir nossos intelectuais

QUINTESSÊNCIAS

Henry James pergunta

Uma fábula sobre as várias formas de ser prático

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Talvez todos os caminhos levem a King's Road — menos os de Henry James. Sua falta de orientação só era comparável à afeição pelos passeios de carro aos quais costumava dedicar-se, com Edith Wharton, pelo interior da Inglaterra. Um deles é particularmente memorável.

Era de noite e chovia — como é sempre de noite e como sempre chove quando qualquer pessoa se perde. Foi numa noite assim, durante um passeio mais longo, que Henry James, Edith Wharton e o chofer que havia acabado de contratar enfrentaram o curioso teste de tentar encontrar, em Windsor, uma via de acesso a King's Road. Enquanto Edith Wharton e seu chofer examinavam a escuridão, procurando decidir o que era melhor fazer, Henry James observava um senhor titubeante, provavelmente de algum vilarejo vizinho, que havia se detido, na chuva, especialmente para prestar atenção no carro e seus ocupantes. "Aguarde um instante, minha cara" — teria sugerido Henry James —; "vou perguntar onde estamos." E inclinou o rosto para perto da janela.

"Por gentileza, se o senhor não se importasse em se aproximar um pouco, por favor; um pouco mais, se fosse possível — assim, justo, perfeitamente" — e como o passante não se importasse em se aproximar um pouco mais, Henry James perguntou onde estavam.

"Veja, meu amigo, para resumir tudo rapidamente, esta senhora e eu acabamos de chegar aqui vindos de Slough; isto é, fosse mais estritamente acurado, cumpriria referir que ambos tenhamos não vindo, mas passado por Slough em nossa viagem para cá, tendo na verdade percorrido a distância de Rye — nosso ponto original de partida — até Windsor; e como a escuridão nos tenha envolvido, ficaríamos extremamente gratos caso o senhor nos pudesse dizer onde estamos presentemente em relação, digamos, a High Street — que, como o senhor deve naturalmente estar a par, é o ponto que pode nos encaminhar até o castelo, após termos deixado do lado esquerdo o desvio para a linha ferroviária."

O relato de Edith Wharton continua: "Não me surpreendi", escreve ela, "pelo fato de que um pedido tão extraordinário só conseguisse provocar silêncio na face idosa e intrigada que víamos pela janela — nem por James prosseguir, inabalável: 'Em suma' (sua invariável introdução a uma nova série de ramificações explicatórias), 'em suma, meu senhor, o que gostaria de solicitar, numa palavra, é o seguinte: supondo que já tenhamos (como acredito já termos tido) ultrapassado o desvio para a estação de trem (que nesse caso, aliás, provavelmente não estaria localizada do nosso lado esquerdo, mas direito), onde estamos agora em relação a ...

'Ah, pelo amor de Deus', interrompi, incapaz de me manter quieta para qualquer outra interpolação, 'pergunte onde fica King's Road'.

'Como?' — disse James — 'King's Road? Como não? Justo! O senhor poderia, na verdade, meu amigo, dizer-nos onde, em relação a nossa posição atual, King's Road, exatamente, se encontra?'

'Vocês estão nela', respondeu o rosto envelhecido, através do vidro".

O incidente é narrado parte como uma anedota, parte como autobiografia, parte como outra contribuição para o aparentemente irresistível folclore pessoal sobre Henry James — que os ingleses e americanos colecionam e repetem com a satisfação compulsiva de um tipo de esporte nacional. Para mim, a história não é nem um incidente nem uma anedota; nem autobiografia nem folclore; é uma fábula.

Toda fábula tem sua moral; o episódio de Henry James e Edith Wharton procurando King's Road pode sugerir vários aforismos — nenhum capaz de superar, entretanto, a inevitável impressão que opõe duas disposições, dois gestos — e, essencialmente, dois estilos — reagindo de forma tão escandalosamente contrária ao contato direto e urgente de uma mesma situação.

Na descrição de Edith Wharton, Henry James se exprime como o mais indeciso de seus personagens

É um quadro clássico, tratado como uma hipérbole: enquanto Edith Wharton encarna todas as virtudes do senso prático e a habilidade, tão própria ao instinto feminino, de lidar concisamente com o concreto, Henry James é a própria caricatura de seu estilo tardio — um emaranhado vertiginoso e quase alucinado de perífrases e circunlocuções em que as sentenças se encaixam umas nas outras como num jogo de espelhos, um quebra-cabeça ou um caleidoscópio. À intimidade com o imediato da sra. Wharton, Henry James só parece capaz de balbuciar como um autista dentro de um labirinto.

Embora Edith Wharton não mencione a data, seu passeio não pode ter ocorrido, calculo, antes de pelo menos 1905 — justamente quando James

A urgência de um caminho: questão retórica?

FOTO STOCK PHOTOS

era ao mesmo tempo celebrado e ridicularizado pela prosa que caracterizou a terceira fase de sua obra, tão abstrata, elaborada, estruturalmente sofisticada e pródiga em sutilezas que, com freqüência, seus leitores se queixavam de não ter a mais remota idéia de qual personagem estava falando com quem, sobre o quê, e onde (alegação análoga à que levou Helena Bonham Carter, por sinal, a abandonar a leitura de *As Asas do Amor*, discretamente exasperada, quando estava se preparando para interpretar Kate Croy na recente adaptação para o cinema dirigida por Ian Softley). Na descrição de Edith Wharton, Henry James se exprime como o mais indeciso de seus personagens, tentando se desembaraçar de algum solilóquio como quem tenta se livrar do vírus de alguma doença tropical rara e definitiva.

Um dos encantos de qualquer discussão moral é que os méritos em questão nunca são os mais evidentes. Edith Wharton pode perfeitamente soar como a voz oportuna do bom senso, interrompendo em boa hora o fluxo supostamente interminável de um sexagenário pomposo e maniacamente preciso, que parece adorar se ater a minúcias como um gago se atém a certas sílabas. A verdade é que a pergunta de Edith Wharton, com sua miserável e mentirosa objetividade, não é uma solução prática – é um tipo de inocência; a pergunta de Henry James, com sua prudente, johnsoniana exatidão, não é uma digressão gratuita – é uma forma de arte. No fundo, Henry James revelou um senso prático bem mais agudo – desprezando a brutalidade da apresentação direta de uma dúvida elementar para restabelecer com cuidado topologias, sentidos, vetores, diagramas, durações, circunstâncias. A reação de silêncio e absoluto assombro de seu interlocutor – que a sra. Wharton caracteriza como se a natural tolerância do Bom Selvagem estivesse sendo posta à prova pela tagarelice viciada da civilização – nunca me pareceu expressão de desconfiança ante uma imprópria solenidade, mas de simples reconhecimento de uma inesperada e arrebatadora manifestação individual da grandeza. Há várias formas de ser prático; Edith Wharton só parece capaz de reconhecer a sua própria.

> O julgamento sobre o que é ou não retórico deixa de ser uma questão técnica e se torna moral

Falar não é tão fácil como acreditava a sra. Wharton – mesmo que seja uma simples indicação para alguma estrada perdida. O fato de que a linguagem sempre possa se transformar num instrumento mágico e auto-suficiente foi a última grande lição de Henry James – lição que determinaria todo o destino da arte e do pensamento no século 20. O julgamento sobre o que é ou não retórico deixa imediatamente de ser uma questão técnica para se redimensionar como um problema moral.

Esta, como se sabe, é a melhor função das fábulas: não se contentar nunca em insinuar uma direção para nossas idéias, mas para nossas reações. Até perguntando sobre King's Road Henry James podia ensinar como nos comportar. Edith Wharton devia saber esperar.

NOVAS MITOLOGIAS

Nem terra nem transe

Cronicamente Inviável é a negação do Cinema Novo

Por Fernando de Barros e Silva

Já ouvi de pessoas qualificadas as piores e as melhores coisas a respeito de *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi. O desencontro das opiniões, as discussões em geral exacerbadas e o uso freqüente de extremos opostos em relação ao filme – do lixo ao genial – são indícios suficientes para que se desconfie de que não estamos diante de uma obra qualquer. Em São Paulo, pelo menos, *Cronicamente Inviável* é um sucesso.

Já suscitou vários debates em universidades e alguns bons artigos de jornal, pró e contra. Um amigo diz que tanto êxito se deve ao fato de o filme suprir, em seu esquematismo primitivo, a demanda intelectual de alunos recém-apresentados aos cursos de sociologia. Pode ser, mas estou entre os que tendem a considerar esse filme excelente. Por várias razões.

A comparação com *Central do Brasil* é óbvia. Ambos têm o país como horizonte. Mas enquanto o filme de Walter Salles é uma crônica lírica e politicamente correta do "Brasil profundo", sugerindo ao final a possibilidade de sua redenção e evocando a necessidade de um reencontro do país consigo mesmo, o filme de Bianchi é uma dramatização escarnecida e escarnecedora da desigualdade social e de seus efeitos deformantes sobre todos – ricos e pobres, classes médias e consciências esclarecidas. Se o primeiro chama às lágrimas e convida à esperança, o segundo está aquém de qualquer mensagem ou sentimentalismo: apenas provoca mal-estar e constata um quadro de cinismo e prostração.

Somos inviáveis, mas seguimos todos muito bem nessa inviabilidade, nos diz um autor que, afinal, também parece cínico e prostrado no auge de sua revolta.

Entre as pauladas que *Cronicamente Inviável* recebeu, merece atenção a de Inácio Araújo, crítico de cinema da *Folha de S.Paulo*, que viu no filme não um sintoma propriamente do Brasil atual, mas de São Paulo. Cito o trecho final de seu artigo: "Durante décadas, nós, paulistas, nos consideramos uma entidade à parte, cultivamos a arrogância caipira de quem se julga parte do Primeiro Mundo. Nos últimos tempos, essa ilusão esboroou-se, o que parece provocar um deslocamento da arrogância nessa espécie de niilismo chique e autoritário de que *Cronicamente Inviável* é uma expressão alarmante, digna de ser levada em conta".

Simplifico os argumentos de um texto muito bem pensado, mas Inácio Araújo atribui esse "raciocínio impositivo" do filme (o de que não temos jeito e somos uma anomalia irrecuperável) basicamente à sua "montagem de esquetes que se confirmam pela repetição e pelo acúmulo". Ao mesmo tempo, diz o crítico, "o esquete supõe um certo conforto, pois permite isolar um personagem ou um grupo de personagens em oposição (o passageiro e o chofer de táxi, a patroa e a empregada, etc). Somos então confrontados com uma sociedade que só se define por oposições pontuais e irredutíveis. Não existe conjunto, mas somatória de dualidades. Não existe história e, sobretudo, não existe política". Aqui o niilismo chique, resultado direto de uma equação autoritária, segundo Inácio. Suspeito de que ele tenha tomado por defeito o que, no caso, é qualidade ("Grandes obras são aquelas que têm sorte em seus pontos mais duvidosos", disse Adorno). Suspeito de que o crítico tenha sido vítima de sua formação, realizada no diálogo e no confronto com o Cinema Novo. Inácio, no fundo, parece pedir que Bianchi politize o conflito, que o encene, em sentido forte, internalizando-o numa espécie de dinâmica dialética (com o perdão do palavrão), em vez de acomodar-se, autoritariamente, na repetição e oposição binária e sucessiva de partes estanques.

Mas este é o ponto: o Brasil cronicamente inviável não é mais uma terra em transe, pelo contrário. A despeito da diferença de tamanho de Glauber Rocha e Sérgio Bianchi, talvez seja possível dizer que este filme é a negação, no melhor sentido, da obra-síntese do Cinema Novo. A maneira como um filme e outro constroem e apresentam a figura do intelectual (protagonistas em ambos os casos) e sua relação com o Brasil é uma pista ainda a ser seguida. Não farei isso aqui.

Chamo apenas atenção para o fato de que Alfredo Buhr, o intelectual protagonista de *Cronicamente Inviável*, seja um antropólogo. Colhe impressões em andanças pelo país, das quais resulta o livro *Brasil Ilegal*, de que temos alguns fragmentos ao longo do filme. A opção pelo antropólogo não deve ser arbitrária. O protagonista nos vê a todos como uma espécie de índios, como uma sociedade que se mantém e se reproduz exatamente igual a si mesma há 500 anos não apesar, mas justamente por ser cronicamente inviável. O lema do filme, nesses tempos de comemoração do Descobrimento, poderia ser: "Nessa terra, em se plantando, nada dá".

A naturalização da história costuma ser coisa de antropólogo, e o que torna *Cronicamente Inviável* um filme tão forte e tão contemporâneo não é o fato de negar o conflito, mas de apresentá-lo como algo petrificado, como se a estrutura social do Brasil fosse uma (de)formação geológica, condenada eternamente à infertilidade. Há aqui um detalhe importante: a afirmação da chamada antropologia urbana como disciplina universitária entre nós é mais ou menos contemporânea do colapso do desenvolvimento do país, quando as pretensões modernizantes do nacional-desenvolvimentismo começaram a fazer água e levaram a sociologia, que pensava essa modernização (com FHC à frente), de roldão para uma espécie de ostracismo, no qual ainda se encontra hoje, de mãos dadas com o país. A antropologia deitou e rolou sobre os escombros da nossa modernização. Há pencas de livros e teses universitárias simpáticas sobre a "vida alternativa" nas periferias.

> Um autor que nos parece cínico nos diz que somos inviáveis, mas seguimos muito bem nessa inviabilidade

O Carnaval virou um assuntão acadêmico, um símbolo da nossa capacidade de subversão da ordem estabelecida, etc., etc. Ser pobre quase virou um negócio muito legal. Mano Brown que o diga...

O que faz *Cronicamente Inviável*? Passa em revista vários desses clichês repisados pela antropologia, invertendo seu sinal. E sugere com isso que o Brasil, com seus negaceios, criou os antídotos à sua inviabilidade. O que está em jogo, e aparece no filme como causa e efeito da tragédia brasileira, é a desresponsabilização de todos, no conjunto e em cada detalhe, do problema, apresentado como obra da natureza, coisa que evidentemente não é, mas é visto como se fosse – e estamos resolvidos.

Mais do que niilismo (chique ou popular), que pressupõe o acúmulo de alguma experiência coletiva e a mobilização de certa energia, ainda que destrutiva, há no filme uma desqualificação, de tudo e de si mesmo, e uma visão depreciada do país, que desemboca ora no cinismo, ora na prostração, sobrepondo-se a qualquer viabilidade de mudança ou revolta. Não é, afinal, uma má versão para começarmos a pensar o Brasil nos dias que correm. ▮

FOTO PEDRO MARTINELLI

Pistas falsas: nem toda imagem é Brasil

A obra de Erich Heckel, de 1910, integra a coleção de gravuras que faz parte da exposição *Expressionismo Alemão*, no Paço Imperial, no Rio

A religião do Expressionismo

Uma exposição do Expressionismo alemão, no Rio, mostra como o movimento concretiza um modo espiritual, e não sensorial, de ver o mundo

Por Teixeira Coelho

Um dos mais significativos conjuntos de obras expressionistas, parte do acervo do Museu Von der Heydt, da cidade de Wuppertal, na Alemanha, poderá ser visto pela primeira vez no Brasil, na exposição Expressionismo Alemão, *que será aberta no dia 8 deste mês no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e seguirá em outubro para os Museus de Arte Moderna e Lasar Segall, em São Paulo. Inaugurada em dezembro de 1998, na Áustria, com curadoria de Sabine Fehlemann, diretora do museu de Wuppertal, a mostra traz 68 pinturas de 17 artistas. A coleção esboça um retrato do movimento no período de 1894 a 1922, reunindo obras de seus mais importantes artistas, como Ernst Kirchner, Wassily Kandinsky, Paula Modersohn-Becker, Emil Nolde, Erich Heckel, Max Pechstein, August Macke e Otto Mueller. A exposição inclui também o módulo* Expressionismo Alemão – Gravuras, *com 121 obras gráficas expressionistas do acervo do Instituto de Relações Exteriores, em Stuttgart, que somente poderá ser visto no Paço Imperial, uma vez que seguirá diretamente do Rio para a Argentina.*

À esquerda, *Raposa Preto-azulada*, de Franz Marc, óleo sobre tela de 1911. A coleção de pinturas integrantes do acervo do museu alemão Von der Heydt, em Wuppertal, é um dos mais importantes conjuntos do Expressionismo alemão, que sai da Europa pela primeira vez para a exposição no Brasil

"Esse acervo é considerado a principal coleção alemã de Expressionismo. É uma das maiores e mais significativas exposições trazidas recentemente ao Brasil e, o que é mais interessante, sobre o movimento que mais influenciou o Modernismo brasileiro", diz Lauro Cavalcanti, diretor do Paço Imperial. Para destacar essa relação entre as expressões do movimento nos dois países, os organizadores brasileiros montaram ainda a exposição Matrizes do Expressionismo no Brasil, *um bloco com 90 obras de três artistas considerados os precursores do movimento no país: Lasar Segall, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi. "Foi a forma que encontramos de homenagear todos aqueles que foram influenciados por suas obras. Afinal, como sugere o título, eles são as referências para as gerações seguintes", diz Cavalcanti, que divide a curadoria da mostra dos artistas brasileiros com Marcelo Araújo, do Museu Lasar Segall, e Tadeu Chiarelli, do Museu de Arte Moderna de São Paulo.*

Os promotores da exposição organizam também uma programação paralela, que inclui uma mostra de filmes clássicos do Expressionismo alemão, apresentação do Quarteto de Cordas de Leipzig, *ciclo de leituras dramáticas e debates sobre o movimento no Brasil. A seguir,* **Teixeira Coelho** *analisa o Expressionismo e sua repercussão na obra de artistas brasileiros.* — **Renata Santos**

"Os modernos fazem tudo do modo mais fácil." *Modernos* significa *nós*, hoje, e também os que vieram do fim do século 18, atravessaram o 19 e se atolaram em algum lugar entre as duas grandes guerras do século 20. E *fazer tudo do modo mais fácil significa que não vamos até as últimas conseqüências, ficamos na superfície, desprezamos a minúcia, contornamos as regras, simplificamos, executamos com pressa, menosprezamos a qualidade*. A idéia de que os *modernos fazemos tudo do modo mais fácil* é das que retornam, obsessivamente, nos discursos sobre a atualidade. É um outro modo de reafirmar que *tudo antes era melhor*.

Trata-se, claro, de uma impropriedade histórica. (No grau zero da franqueza, de uma bobagem.) Mas arraigada. Sobretudo na arte. Foi afirmada a respeito do Expressionismo, assim como, décadas depois, usada contra o Neo-expressionismo de Sandro Chia, Clemente ou de alguns brasileiros da década de 80, apresentados como praticantes da *má pintura*. A verdade é que o Expressionismo, como o Impressionismo antes dele e outros "ismos" depois dele, não é, nem de longe, uma facilitação. E não o é porque resulta da operação, rigorosamente hercúlea, de *perceber* que se vive sob o império de um *modo fixado de pensar*, que faz pensar segundo um padrão (e que faz parecer *natural* pensar assim); em seguida, de *combater* esse modo prefixado, *desaprender* o que se sabia e então fazer algo diferente. Nada fácil. Aprender é fácil, bastam persistência e submissão. Desaprender exige violentar aquilo que se transformou em segunda natureza. Se não por outra coisa, só por isso os artistas, os grandes artistas, devem ser respeitados.

Esse desaprendizado e essa adoção de um *outro modo*, por certo, não acontecem de uma hora para outra. Nenhuma mudança é abrupta; a idéia de que existam *cesuras* repentinas é, ela sim, uma facilitação. O Expressionismo participa de uma linhagem da qual fizeram parte Van Gogh, Cézanne, antes deles El Greco e, antes de El Greco, no século 16, os maneiristas italianos e sua arte *grotesca*, aquela que, feita e vista nas *grutas* (nos porões, nos ateliers), longe dos salões, arte *underground*, podia ser *feia*, *distorcida* e abordar temas *marginais*. Essa árvore é ainda maior. Foi um longo percurso até 1912, data da exposição conjunta dos dois grupos centrais do Expressionismo alemão, Die Brucke (A Ponte) e Der Bleue Reiter (O Cavaleiro Azul). Um demorado, nada fácil modo novo, moderno, de fazer e ver as coisas (que sempre foi, em cada um de seus momentos, moderno – embora, a rigor, contemporâneo.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, *Paisagem da Bavária com Igreja*, de Wassily Kandinsky. A obra, um óleo sobre cartão de 1912, é um exemplo do que pode ser tomado como uma expressão sensorial da natureza, quando a questão do movimento expressionista foi, principalmente, opor às leis da natureza a faculdade criadora e autônoma do espírito

De ver o quê? E de que modo? Não exatamente do modo "subjetivo, distorcido e exagerado, carregado de emoção" que se menciona habitualmente. Tampouco de um modo que privilegia a "sensibilidade subjetiva, e não a observação objetiva", e refletiria o "estado de espírito do artista mais do que as imagens que se conformam ao que habitualmente vemos do mundo exterior". Menos ainda um modo *patético* de representar, entendida essa palavra quer em seu sentido ordinário, quer em sua acepção primeira (a paixão). E também explica pouco referir-se ao Expressionismo como a arte na qual o sensualismo (*sensações e sensualidade*) é dominante. O retrato de Ginevra de Benci, por Da Vinci, é de extrema sensualidade, no corpete encimado por um tecido transparente e mantido no lugar por laços que aproximam os panos que cobrem os seios e deixam ver, por baixo, a carne. Mas a ninguém ocorreria chamá-lo de expressionista. (Ou será que a ninguém ocorre chamá-lo de sensual por *saber* que é *renascentista*?)

A questão do Expressionismo não é a realidade e os modos de representá-la, mas antes, como anotou Wilhelm Worringer, a natureza. O Expressionismo não contesta a realidade, mas as leis da natureza, às quais opõe a faculdade criadora autônoma do espírito. Sob esse prisma, a nova arte do Expressionismo não seria a materialização de uma maneira *sensorial* de conhecer o mundo, como se poderia pensar diante da *Paisa-*

Onde e Quando

Expressionismo Alemão. **Paço Imperial (praça 15, 48, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/533-4407). De 8 de agosto a 24 de setembro. Patrocínio: Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, Deutsch Bank, Dresdner, Volkswagen, Siemens, Agif-Allianz e Aventes**

gem da Bavária com Igreja, de Kandinsky (1912), mas sim a concretização de um modo *espiritual* de ver o mundo. Worringer diz mesmo que a *nova arte* (ele escrevia em 1919, enquanto o Expressionismo era feito), por meio do poder revelador da linha, da cor e da forma, buscava Deus, o que lhe conferia a qualidade de autêntica *arte religiosa*. Contento-me com acreditar que aquela nova arte buscava – como aliás quase todas – o divino na natureza e no homem, aquilo que os humanistas acreditam estar na essência do homem, anteceder este homem contemporâneo e transcendê-lo. É verdade que o projeto "genoma humano", que decifra o verbo genético do homem e o põe sob o controle do próprio homem, alterará radicalmente a crença numa essência humana atemporal. Mas em 1912 ou em 1919, a perspectiva era outra, e parece adequado ver no Expressionismo *antes* a busca do divino ou do espiritual (Romero Brest escreveu, em 1950, que o Expressionismo buscava o infinito) do que a obsessão com o sensual. Só nos esquemas reducionistas o oposto da razão é, secamente, a emoção ou a sensação. O oposto da razão pode ser o espiritual.

Abaixo, gravura de Lyonel Feininger, de 1931; embaixo, *Retrato de Gerda*, de Kirchner, que ilustra uma das muitas facetas do movimento

Essa identificação entre Expressionismo e espiritualidade pode servir para distinguir um Expressionismo de outro – ou o que é realmente expressionista, segundo a proposta básica dos grandes criadores, do que não o é. Kandinsky é um expressionista radical; a prova é que depois se tornou um dos pioneiros do Abstracionismo, na sua busca daquilo que marca a essência do homem, isto é, seu espírito. Kokoschka pode ser outro expressionista *duro*. Fica difícil dizer o mesmo de Nolde em *Natureza-morta com Cavalo Amarelo* e de Kirchner em *Retrato de Gerda*. Ou de Klee em *Feiticeira com Pente* (mas o Klee da *Santa da Luz Interior*, também presente no Museu de Arte Contemporânea da USP, é outra história) e, ainda, de Beckmann em *Praia*. Para amenizar o problema, se poderia dizer ou que há diferentes expressionismos (uns, puros; outros, diluídos – mas estes são simulacros) ou que nem sempre um expressionista é fiel ao Expressionismo. A evidência é que rótulos como "Expressionismo" são arbitrários, ou arbitrariamente aplicados, e tendem a nos fazer pensar o mesmo (portanto a facilitar o pensamento) sobre coisas diferentes. Arnold Hauser acreditava que a noção de *estilo*, ao definir campos coerentes, salvava a história da arte – se corretamente aplicado, bem entendido – de ser um conjunto solto de artistas. De minha parte, nada tenho contra a idéia de uma seqüência incoerente (ou tão coerente quanto a vida humana) de nomes soltos, porém vivos em sua singularidade caótica. Isso talvez torne mais difícil fruir a arte. Mas faz da experiência algo mais interessante. A verdade é que, se a marca *Expressionismo* valer para algumas coisas de Grosz (*Disputa*) e Feininger (*Igreja Amarela da Aldeia*), poderia então aplicar-se a tantos outros como Edward Hopper ou Botero. O Expressionismo é amplo, de fato. Mas apenas porque, nesse sentido de *arte espiritual*, é uma das duas ou três (talvez só duas, mesmo) linhas da arte em todos os tempos (oposta à da Pop, como a de Warhol, ou à do Concretismo) a estimular a experiência estética humana com a força que se pode constatar em vários momentos desta exposição. ■

A Expressão Brasileira

As diferenças entre Goeldi, Segall e Abramo importam menos que as questões que suas obras propõem

As obras de Oswaldo Goeldi, quatro décadas depois do primeiro Expressionismo alemão, são uma ocorrência desse modo da arte que busca a natureza em estado bruto, privilegiando a *revelação*, e não a *percepção*. Sua opção pela técnica e pela matéria "rudes" da xilogravura atribui a sua estética uma coerência entre forma e conteúdo nem sempre dominante entre os que são chamados de expressionistas, colocando-o na margem radical desse movimento. Goeldi pode ser considerado um *tenebrista*, mesmo quando passa a usar a cor (fim dos anos 30). Essa qualidade pictórica leva a que se fale com freqüência de seus cenários "aterradores" ou "angustiantes". Parece-me que a palavra correta seria *tremendum*, não o que faz tremer, mas o que é *formidável*, o mistério mesmo da vida, o infinito, o divino no homem. Se suas xilos são quase sempre negras, as nesgas brancas que as atravessam só podem tornar-se *formidavelmente* brancas e luminosas, como os sinais da "natureza que vem a nosso encontro" mencionada por Worringer.

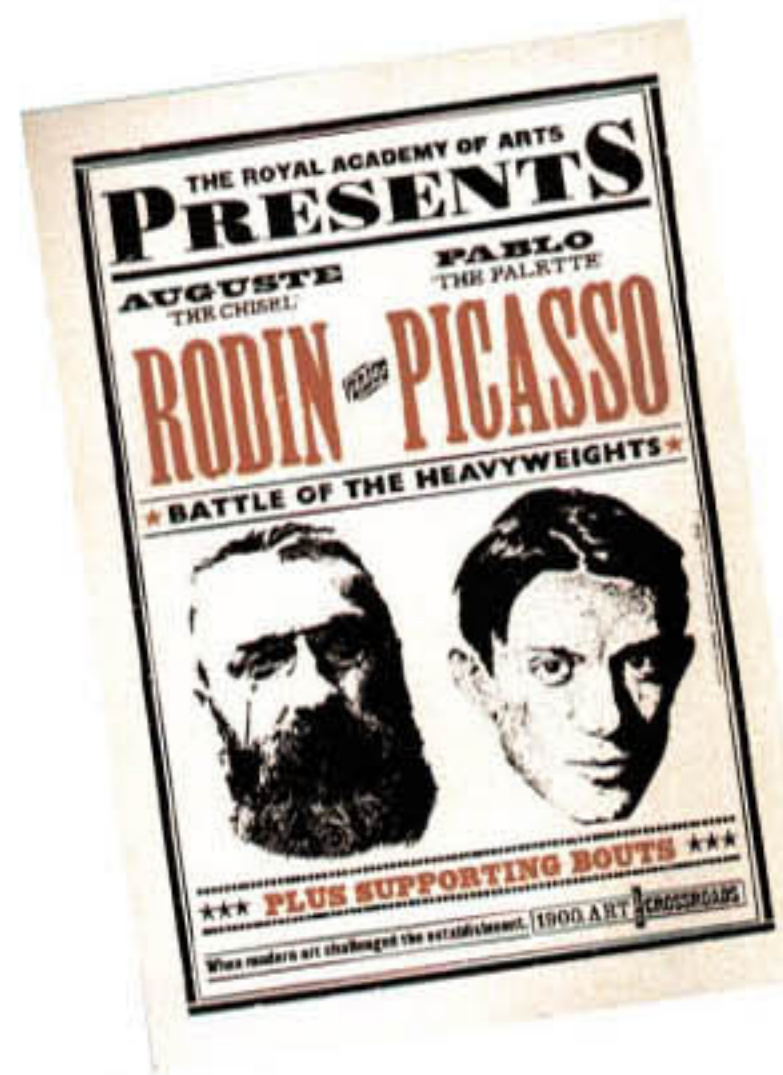
Lasar Segall foi, sob certo aspecto, um expressionista "de carteirinha". Antes de vir ao Brasil, vivera em Dresden, cidade do grupo Die Brucke. Mas ali mesmo compartilhou o ideário do Sezession e suas inclinações simultaneamente organicistas e geometrizantes, o que atribui a muitas de suas obras um tom expressionista peculiar. E aproximou-se também, numa segunda fase, das propostas da Nova Objetividade, cujo ponto de partida pode ter sido o Expressionismo, como se afirma, mas se dirigiu para a crítica social, abandonando a tendência para o abstrato mostrada pela arte do Die Brucke. Dix e Grosz foram mais "neo-objetivos" do que expressionistas. Segall transitou pelos dois "estilos".

Lívio Abramo tem pontos em comum com Goeldi e Segall. Usa a xilo em preto-e-branco como Goeldi e se interessa pela "temática social", como Segall. Além disso, explora, em via própria, composições geometrizantes. O fato de usar tons *tenebrosos*, porém, não faz dele sempre um expressionista no sentido aqui discutido, assim como a "temática social" é algo que, para o expressionista radical, fica muito na superfície da questão que realmente o interessa: o *processo* do espírito, se não as leis do espírito. Identificar os que são menos ou mais expressionistas não é tão árduo. E sobretudo na sociedade de massas, onde o *conhecimento pelo nome*, pelo rótulo (ou a difusão do conhecimento pelo rótulo), se torna a norma, essa distinção não é inútil. Mas, quando possível, é melhor deixar de lado essa muleta da mente que é a etiqueta e encarar as perguntas que, mais que outras, faz a obra de arte expressionista: *Quem é você diante de mim? O que você quer de mim?* E, acima de tudo: *O que você acha que eu quero de você?*. – TC

No alto, *Chuva*, de Goeldi, xilogravura de 1957; acima, *Trópico*, de Lívio Abramo, linogravura sobre papel, de 1932; à esquerda, *Vilna e Eu*, de Lasar Segall, litografia de 1910: gradações mais ou menos radicais do Expressionismo

LEMBRANÇAS DO FUTURO

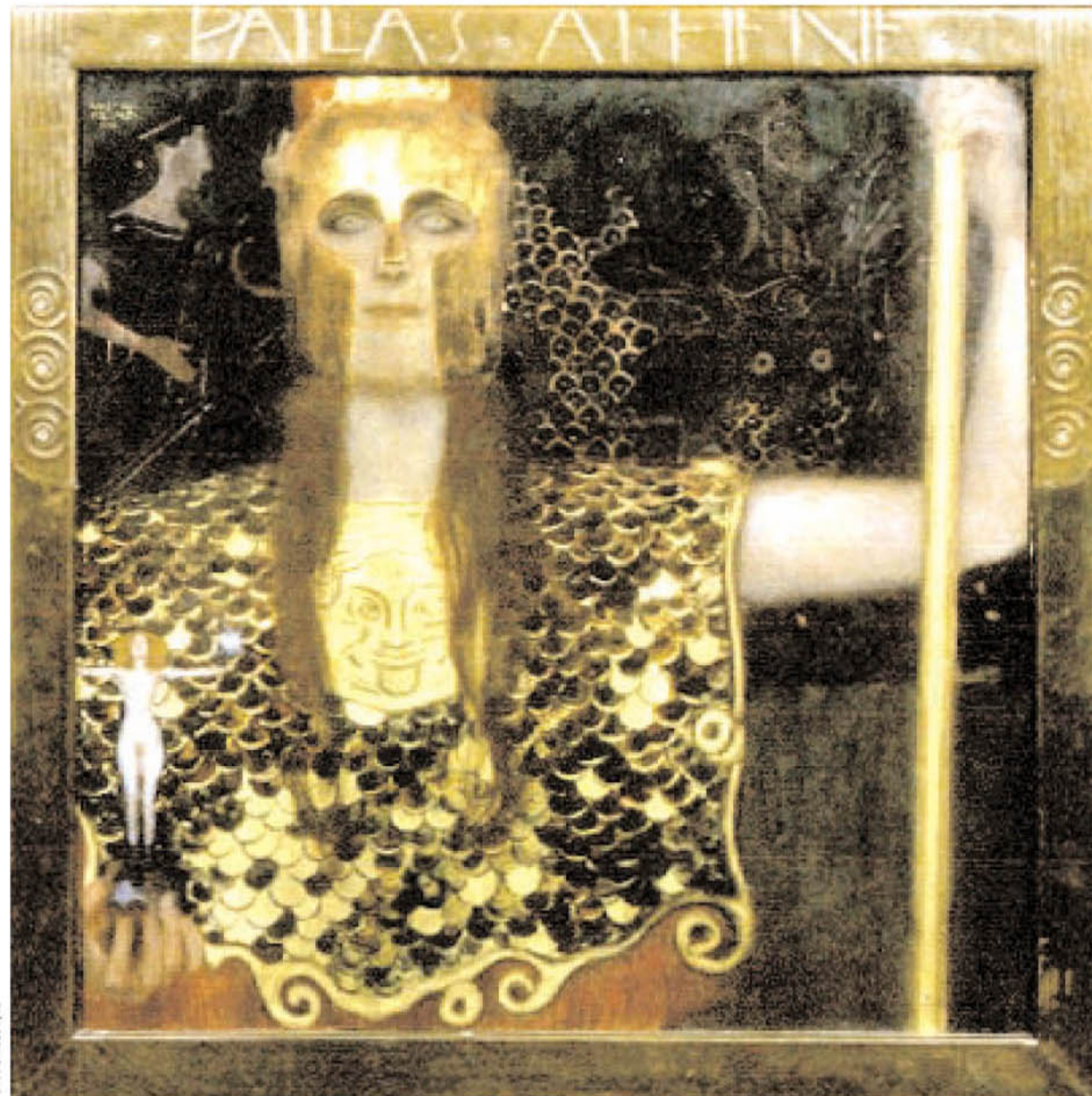
Mostra reúne parte da Exposição Universal de 1900, ponto de ruptura entre a arte tradicional e a moderna

Por Hugo Estenssoro

Uma das mais instigantes exposições da temporada européia nesta época de celebrações de milênio discorreu não sobre as tendências que dominarão a arte no século 21, mas sobre as perspectivas da arte há cem anos. A mostra 1900: A Arte na Encruzilhada, *que já passou pela Royal Academy of Arts de Londres e agora ocupa o museu Guggenheim de Nova York, reúne 250 pintores e escultores de 26 países e representantes das mais diversas tendências estéticas, que estavam em plena atividade no período de 1897 a 1903. A filiação direta é a Exposition Universelle de Paris – a mais ambiciosa celebração da chegada do século 20, que, além de grandes atrações como a Torre Eiffel e o metrô, reuniu no museu do Grand Palais perto de 2 mil pinturas e esculturas de artistas de 30 nacionalidades distintas. Mais do que uma miniatura da exposição de arte internacional que na época ocupou o Grand Palais, 1900 procura reproduzir o espírito do tempo e colocar em contexto os grandes artistas que contribuíram para revolucionar a arte no século 20, como Cézanne, Picasso, Kandinsky, Matisse, Klimt, Munch e Gauguin, pondo-os ao lado de seus contemporâneos, muitos dos quais caíram no esquecimento e tiveram de ser resgatados dos porões de academias de belas-artes.*

Para permitir a comparação entre artistas convencionais e revolucionários, acadêmicos e de vanguarda, 1900 está dividida não por escola, mas por temas: banhistas e nus, religião, cidade, paisagens, homem-mulher, auto-retrato. Em cada um desses temas, tradição e vanguarda refletem juntas as incertezas e também o fascínio em relação ao futuro. Longe de destruir reputações, a comparação não deixa dúvidas sobre quem são os grandes artistas do século. "Não se trata de diminuir a grandeza dos artistas famosos, mas colocá-los em um contexto mais rico, mais realista. E a reconstrução dos personagens que participavam do mundo da arte em 1900 faz com que os grandes fiquem ainda maiores", diz o historiador americano Robert Rosenblum, um dos curadores da exposição. – **Mariana Barbosa**, de Londres

À direita, *Palas Atena*, de Gustav Klimt, 1898. À esquerda: no alto, cartaz da mostra; embaixo, *O Beijo*, de Lawrence Alma-Tadema, 1891

FOTOS DIVULGAÇÃO

A seguir, **Hugo Estenssoro** analisa a mostra atual e o significado da exposição de 1900, onde estavam as bases da melhor arte do século 20.

Há ocasiões em que certos eventos podem ser eloqüentemente simbolizados por uma historieta, daquelas que os historiadores mais sisudos costumam desprezar. Esse é o caso da grande Exposição Universal de 1900, em Paris. A mostra marcou a época, pois não apenas foi a maior e melhor exposição de seu gênero jamais feita, mas também foi a mais memorável celebração da virada de um século de que temos registro, incluindo os mesquinhos festejos a que assistimos na virada do milênio. Mais de 40 países construíram pavilhões à beira do Sena para mostrar as glórias de seu passado nacional, os seus avanços na ciência e tecnologia e o gênio de seus artistas. Organizadores, público e críticos (alguns dos melhores escritores e jornalistas da época chegaram a produzir livros inteiros sobre a exposição) tiraram respeitosamente o chapéu para os alardes nacionalistas e científicos para depois dedicar-se àquilo que realmente contava: a mais completa e universal mostra das artes nunca vista até então.

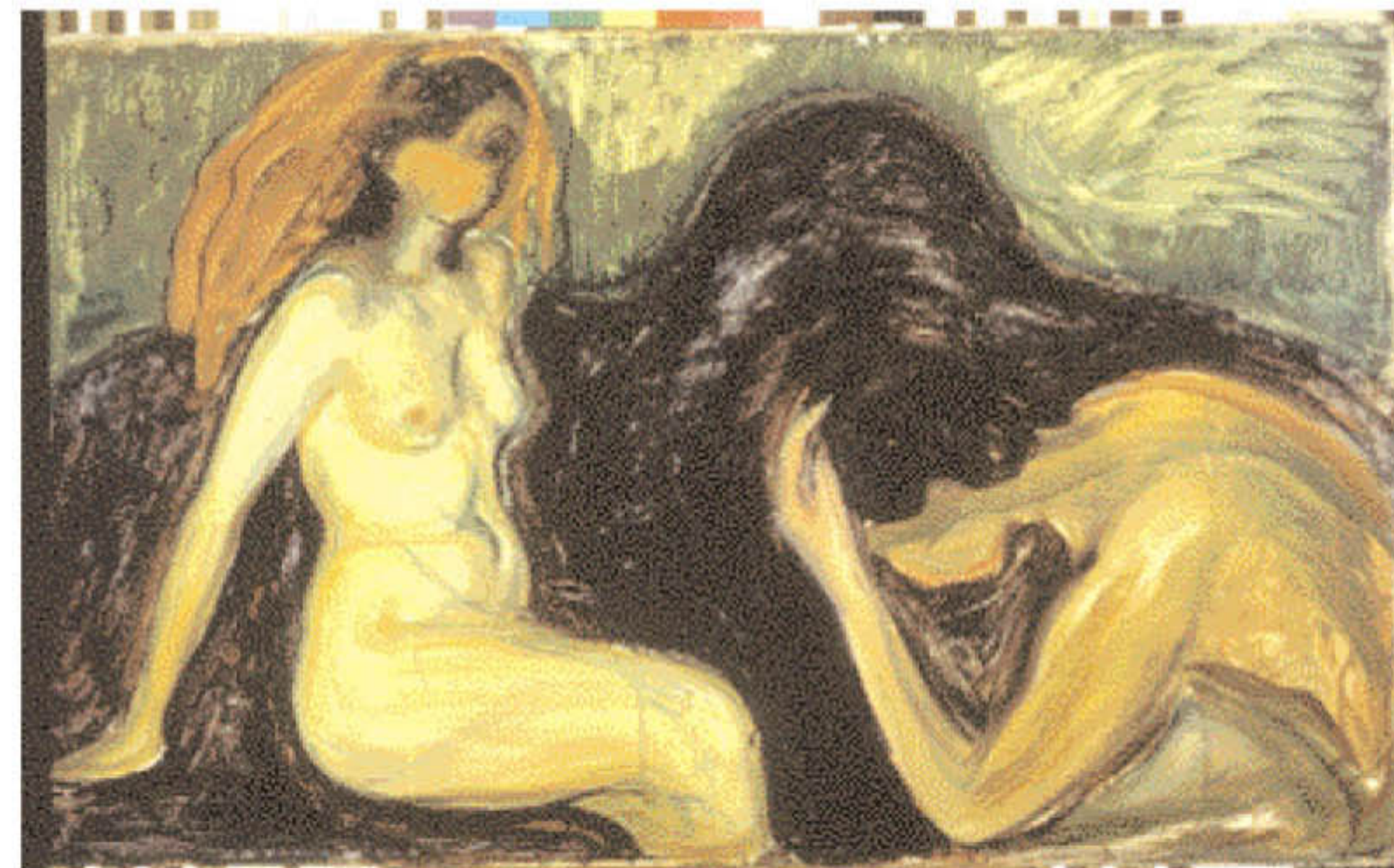
Abaixo, *As Banhistas*, obra de 1898 de Paul Gauguin, um dos revolucionários colocado ao lado dos acadêmicos do período. Curioso que nenhum dos figurões da época que estava em vias de desaparição parece ter sido totalmente injustiçado. Donos de um *métier* algumas vezes admirável, praticamente nenhum deles merece ser reabilitado com todas as honras. Talvez haja lá uma lição para os figurões da arte contemporânea, que nem sequer dominam um *métier*. Mas é duvidoso que seja aprendida

É aqui que entra a nossa historieta. Pouco antes de fazer 19 anos, um jovem espanhol chamado Pablo Ruiz Picasso – que depois, durante longas décadas, seria para o grande público o representante máximo e mais conhecido da arte moderna – teve um de seus quadros admitido na exposição. O pintor deu-se ao trabalho e despesa de viajar a Paris para ver sua obra no marco da grande mostra mundial. O título de seu quadro era *Os Últimos Momentos*, uma cena de agonia iluminada com um dramático claro-escuro. Basicamente era uma pintura para acadêmico francês nenhum botar defeito: lá estava a representação convencional dos objetos cotidianos, com perspectiva e anatomia corretas, e o toque sentimental que tira pequenos gemidos de emoção das senhoras da sociedade. Mas hoje não dá para apreciar a obra. Em 1903, Picasso rasparia a tela para usá-la num quadro intitulado, em francês, *La Vie*. Isto é, em breves três anos o jovem artista tinha passado do orgulho de representar seu país na Exposição Universal a um repúdio desdenhoso aos critérios do júri. Ainda faltava um par de anos para a revolução modernista tomar de assalto a arte ocidental, mas era óbvio que uma época terminava enquanto outra estava a nascer.

Onde e Quando

1900: Art at the Crossroads. **Guggenheim Museum, de Nova York (Quinta Avenida, 1.071). De domingo à 4ª, das 9h às 18h; sextas e sábados, das 9h às 20h; fechado às 5ªs. Até 10 de setembro**

É claro que só agora podemos perceber a confusa ambigüidade desse momento crepuscular. A excelente mostra *1900: A Arte na Encruzilhada* tem como objeto reconsiderar os rumos da arte do século 20 desde a perspectiva da Exposição Universal de Paris. Nela, o pavilhão mais importante era o da Décennale, que congregava as obras de artistas contemporâneos, com ênfase na década 1890-1900. A mostra que hoje ocupa o Guggenheim de Nova York conseguiu reunir um número razoável das obras mais destacadas da Décennale, às quais acrescentou outras menos convencionais produzidas entre os anos de 1897 e 1903 pelos artistas que participaram na exposição. Entre eles figuram nomes-chave do Impressionismo e Pós-impressionismo, de Monet, Degas, Pissarro e Cézanne, até Gauguin, Vuillard, Lautrec, Bonnard. Um dado tão curioso quanto significativo é a presença de futuros protagonistas da revolução modernista, como Matisse, Vlaminck e Dufy,

ARTES PLÁSTICAS

além do já mencionado Picasso.

Obviamente, então, a Exposição Universal já levava no seu bojo as sementes da arte do século 20. Mas a parte do leão pertencia de direito ao período que teve na exposição o cenário propício para suas honras funerárias. Os organizadores, numa decisão muito criticada (os artistas do resto do mundo só dispunham de um terço do espaço total), deixaram claro que consideravam a exposição como uma celebração da hegemonia artística francesa a partir do século 18. Nos dois pavilhões construídos com caráter permanente, o Grand Palais e o Petit Palais, foram instaladas mostras que ilustravam o desenvolvimento da arte francesa desde a Idade Média até Watteau (Petit Palais) e desde 1800 até 1889 (Grand Palais), complementada pela Décennale que cobria a década até 1900. Os critérios usados nem sempre refletiam um consenso. Alguns artistas revolucionários do passado recente já haviam conquistado status de grandes mestres, como Courbet e Daumier, mas os impressionistas – já superados pelas vanguardas havia pelo menos uma geração – ainda causavam polêmica. Um dos figurões do academicismo francês, Gérôme, tentou impedir a entrada do presidente da República na sala impressionista advertindo-o de que "lá dentro está a vergonha da arte francesa". Mesmo assim Manet, Monet, Degas e até Cézanne foram admitidos. O escultor Rodin, representado pelo

Acima, *Homem e Mulher*, de Edvard Munch, 1898. Abaixo, *No Teatro: Bailarinas nas Coxias*, de Degas, 1898. A mostra em Londres é filiada à Exposição Universal de Paris, de 1900, que já continha as sementes da arte do séc. 20

seu célebre *Beijo*, preferiu fazer, adicionalmente, uma mostra individual perto da exposição.

Apesar do evidente orgulho nacional francês, a verdade é que os anfitriões não estavam cometendo uma injustiça de proporções grotescas com seus convidados. Independentemente do gênio pessoal de muitos dos artistas de outros países, é fácil discernir uma avassaladora influência francesa nas suas obras. Aliás, uma notável porcentagem de artistas europeus – e até americanos e japoneses – havia recebido a sua formação profissional na França, absorvendo de passagem (embora para isso não fosse necessário ter pisado terra francesa) a grande tradição artística moderna, do Neoclassicismo e Romantismo até o Impressionismo e Simbolismo, que tem seu eixo indiscutível na França. Nem sempre se aproveitava o melhor dessa tradição; o academicismo francês, já congelado desde a época de Ingres, logo no início do século 19, contamina em maior ou menor medida as supostas artes "nacionais" expostas na Décennale.

Parte das intenções dos curadores da mostra que já passou pela Royal Academy – cujos membros foram amplamente representados na Exposição Universal – consiste em rever sem preconceitos esse período artístico que foi coberto de ignomínia e virtualmente obliterado pela historiografia da arte moderna. Isso faz parte de toda uma tendência recente, que tem levado até a exposições dedicadas aos grandes medalhões da arte acadêmica, como Bouguereau e as suas deliqüescências entre semipornográficas e kitsch. Essa revisão é saudável, mas curiosamente improdutiva. Nenhum dos figurões da época em vias de desaparição parece ter sido totalmente injustiçado. Donos de um *métier* algumas vezes admirável, praticamente nenhum deles (as exceções – o espanhol Sorolla, o italiano Boldini – minguadas) merece ser reabilitado com todas as honras. Talvez haja lá uma lição para os figurões da arte contemporânea, que nem sequer dominam *métier* algum. Mas é duvidoso que seja aprendida.

Acima, *A Torrente*, de Léon Frédéric, 1890-1899. Abaixo, *Estudo para uma Barragem*, de Kandinsky, 1901. No recorte feito da exposição parisiense eleita pela mostra atual, estavam também nomes-chave do Impressionismo e Pós-impressionismo. Um dado significativo é a presença de futuros protagonistas da revolução modernista, como Matisse, Dufy e Picasso

O grande mérito da atual exposição consiste em permitir a avaliação em detalhe de um período de transição até agora confuso na mente do público e mesmo na dos críticos. Daí que o critério usado para a mostra seja um verdadeiro achado. O visitante pode ver obras incluídas na Décennale, para depois poder confrontar a arte oficial do período com a produção artística das vanguardas da época. Em outras seções adotou-se o método de apresentar as obras em ordem temática: cenas históricas, mitológicas ou intimistas, retratos informais e oficiais, paisagens rurais e urbanas, temas sociais e nacionais, relações entre os sexos, e assim por diante. Dessa maneira é possível comparar *As Banhistas* de Cézanne – que esteticamente pertencem ao nosso século – com banhistas de voluptuosidade falsamente inocente de vários mestres acadêmicos. Essa escolha tem a virtude de pôr lado a lado obras radicalmente diferentes não apenas em matéria de estilo ou personalidades artísticas. A sua contigüidade joga luz sobre questões estéticas que vão muito além dos diálogos e polêmicas de um período de transição, mas que se projetam ao longo da história da arte do século 20.

Críticos e mesmo expositores intuíram isso vagamente. Mas talvez tenha sido o poeta belga Émile Verhaeren quem teve a mais certeira premonição quando assinalou, num ensaio célebre sobre a Exposição Universal (recentemente reeditado na França junto com outros ensaios críticos), que o internacionalismo claramente perceptível na arte da época, sob a égide francesa, estava massificando a produção artística, tornando-a "tão banal como universal". Cem anos depois, desta vez sob a égide americana e com galerias e museus no lugar das *académies*, observamos ainda o mesmo fenômeno.

As formas sob o céu

Uma exposição dividida entre o Parque da Luz e a Pinacoteca do Estado, em São Paulo, refaz a trajetória da escultura no país. Por Gisele Kato

A partir deste mês, cerca de 30 esculturas vão ocupar os jardins do Parque da Luz, proporcionando um passeio pelos diferentes matizes da produção brasileira ao longo do século – do período em que a escultura tinha necessariamente um significado histórico até aquele em que seus contornos adquiriram valor próprio. A exposição *Esculturas Brasileiras*, que estava programada para setembro do ano passado, junto com *Esculturas Monumentais Européias*, dá continuidade ao objetivo traçado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo de se integrar à área pública vizinha.

No parque: ao lado, escultura de Weissmann; abaixo, *O C*, de Caciporé Torres

As obras, que em sua maioria passam a reforçar o acervo do museu, formam um panorama bastante representativo das transformações que nortearam a relação do volume com o espaço. Os artistas selecionados fornecem um painel que começa com as esculturas com pedestal e chega às formas que se desfazem, sem uma base de sustentação formal.

A mostra, com curadoria de Agnaldo Farias, homenageia Domenico Calabrone, que morreu em abril deste ano, vítima de infarto. Calabrone, um dos mais importantes adeptos da estética fractal, é representado por um conjunto de seis esculturas em madeira. Nomes de igual peso para a produção nacional completam a exposição, como Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Francisco Brennand, Victor Brecheret, Joaquim Tenreiro e Carlito Carvalhosa. "A mostra incorpora as diferentes abordagens aplicadas à escultura durante os anos, do uso de materiais ao processo de criação. Montamos um mapeamento caprichado. Para que ficasse completo mesmo, acho que só faltaram Cildo Meireles e Waltercio Caldas", diz Agnaldo Farias. Segundo ele, os dois artistas não puderam participar por estarem com a agenda cheia, o que impediu a finalização de obras a tempo.

Pensada essencialmente para ocupar uma área livre, *Esculturas Brasileiras* estende-se também a duas salas da pinacoteca: uma reservada ao homenageado e outra, com 29 esculturas de pequenas dimensões de João Pedrosa. *Palíndromo Infesto*, de Tunga, está na entrada do prédio. Nicolas Vlavianos participa da mostra com uma peça de 1985, de aço inox soldado e escovado, intitulada *Homem Pássaro e Planta*, de 1990. É de aço também a escultura de Caciporé Torres, *O C*, de 1998. Da mineira Maria Martins, o curador escolheu *Impossível*, feita em bronze, em 1945. A vegetação original do parque construído em 1798, composta por árvores exóticas destinadas à exportação, está sendo recuperada.

Esculturas Brasileiras. *Parque da Luz e Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844). De 7 de agosto ao fim de outubro.*

FOTOS KIKO COELHO

NOTAS

O desfile da criação

Claudia Jaguaribe expõe relato fotográfico da produção do Carnaval carioca

A produção do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro ganha um relato fotográfico pela lente de Claudia Jaguaribe, autora de *O Corpo da Cidade*, exposição que ocupa o Paço Imperial (praça 15, 48, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/533-4407), de 16 de agosto a 24 de setembro. "O objetivo do projeto é revelar a riqueza dos personagens, a beleza e a dramaticidade da criação do Carnaval", diz a fotógrafa. Em 57 fotos, ela destaca o trabalho minucioso de milhares de pessoas, que constroem um espetáculo dinâmico, baseado na sobreposição de imagens e conteúdos, que desemboca na maior manifestação de arte popular do Brasil. "Como no Carnaval, as fotos são combinações de imagens diversas, que por meio de justaposições e sobreposições alteram o sentido original e criam novas possibilidades de interpretação", diz a fotógrafa. – AYDANO A. MOTTA

Foto da exposição *O Corpo da Cidade*, no Rio

O arejamento pela imagem

O fotógrafo Paulo Leite contrapõe registros pessoais à asfixia criativa do cotidiano

Uma coleção de fotos feitas ao longo de 20 anos, segundo critérios extremamente pessoais, compõe a exposição *Asfixia (Aparências Visíveis)*, do fotógrafo Paulo Leite, em exibição no MIS de São Paulo (av. Europa, 158, tel. 0++/11/852-9197), do dia 16 deste mês até 3 de setembro. Com curadoria de Marcos Santilli, a mostra inclui de registros feitos em estúdio a flagrantes captados nas ruas, de imagens de objetos diversos, como uma caixa de violão, vazia, a retratos de familiares e amigos. Leite diz que a mostra é uma síntese de sua atividade, paralela ao ofício de fotojornalista: "Fazer essas fotos é o meu contraponto à asfixia do cotidiano por meio da essência da fotografia". – JOSIANE LOPES

Foto de Paulo Leite: imagem pessoal

Imagens da arte eletrônica

Mostra em São Paulo traça painel da produção de videoarte no continente africano

A exposição, em São Paulo, de um conjunto de 15 videoinstalações de artistas africanos traça um significativo painel da produção contemporânea de videoarte naquele continente. A mostra – que reúne obras de criadores como os sul-africanos William Kentridge e Kendell Geers, o nigeriano Oladélé Bamgboyé, Zwelethu Mthethwa e Tracey Rose – tem curadoria do sul-africano Clive Kellner em conjunto com a diretora da Associação Cultural Videobrasil, Solange Farkas, e fica em cartaz de 16 de agosto a 17 de setembro, no Sesc Pompéia (rua Clélia, 93, tel. 0++/11/6179-7700). Entre os participantes da exposição, destaca-se William Kentridge, que cria uma espécie de filme de animação com desenhos em carvão e pastel. O videoartista, cuja obra pôde ser vista na 10ª Documenta de Kassel, em 1997, e na Bienal de Veneza do ano passado, sempre usa uma figura principal, que ganha traços novos ou perde detalhes ao longo do processo criativo, deixando no papel as marcas anteriores. As filmagens nunca seguem um roteiro prévio, o que, entre outros aspectos, aproxima as animações de Kentridge da criação do artista plástico e o distancia do trabalho dos cineastas. A variedade de usos do vídeo combinado com outras mídias é visível na mostra. Nas obras de Zwelethu Mthethwa, por exemplo, cabe à fotografia o contraponto com as imagens exibidas nas telas.

Acima, *Sobriety, Obesity, Growing Old*, de William Kentridge, 1991; à direita, *TW (Scream)*, de Kendell Geers, 1999; abaixo, fotoinstalação, sem título, de Zwelethu Mthethwa

O panorama da criação africana atual completa-se com a exibição do longa *Quartier Mozart*, de Jean-Pierre Bekolo, e de seis curtas-metragens, entre os dias 27 e 30 de agosto, no Cinesesc. A *Mostra Africana de Arte Contemporânea* dá início a um programa da Associação Videobrasil, que pretende estender sua linha de atuação, até agora restrita aos festivais internacionais de videoarte promovidos a cada dois anos. "As exposições nos anos em que não temos festival vão suprir a necessidade de divulgação do que vem sendo feito na área", diz Solange Farkas, que também planeja abrir ao público o acervo da instituição, que soma mais de 4 mil títulos. O próximo festival se dará em agosto e setembro de 2001. – GISELE KATO

FOTOS DIVULGAÇÃO

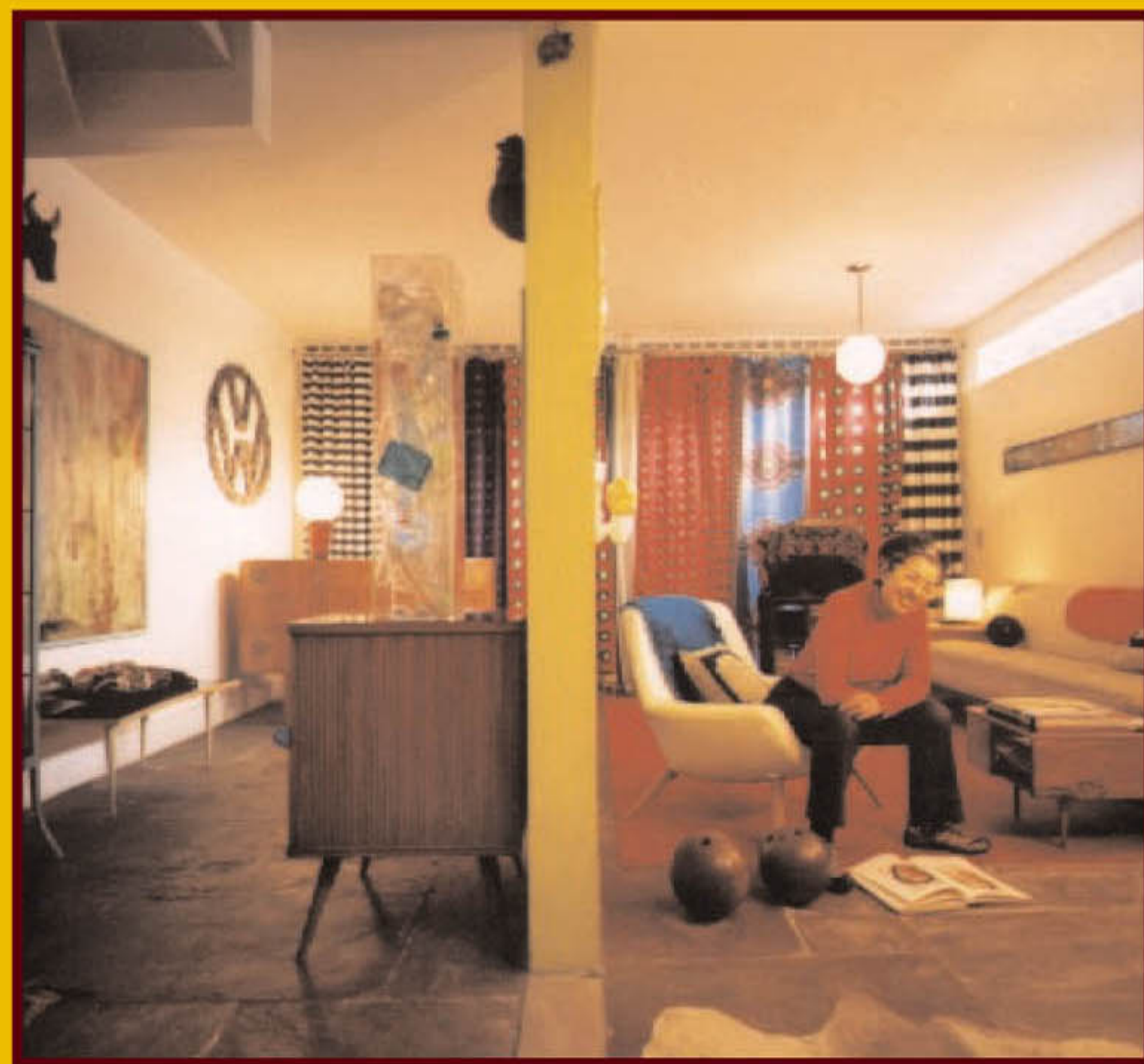
A CONVIVÊNCIA DAS COISAS

Nina Moraes reorganiza espaços e objetos

Por Katia Canton
Foto Eduardo Simões

O atelier fica na própria casa; ou melhor, a casa é o atelier. No caso da artista paulistana Nina Moraes, a fusão entre habitar e trabalhar resulta em um jeito personalíssimo de organizar e lidar com os espaços que servem para morar, criar, fabricar e expor suas obras. Um exemplo da dimensão atingida por essa convivência: a curadora Maria Alice Milliet foi à casa da artista, no início do ano, para escolher uma obra destinada à exposição no Paço das Artes, em São Paulo – acabou levando o ambiente da sala, que foi transplantada, como uma instalação, para dentro do museu. "Adoro arrumar armários e estantes, pois a cada vez crio uma nova organização de coisas", diz a artista.

Desde que se tornou um destaque no panorama brasileiro das artes plásticas, nos anos 80, Nina Moraes, hoje com 40 anos, aprimora as formas de "juntar, arrumar, classificar e guardar" objetos retirados da história, da memória e do cotidiano. O hábito de colecionar e arrumar coisas em vidros, potes e caixas vem da infância, incluindo uma referência fundamental, baseada numa tradição culinária familiar: a feitura de compotas. "Minhas tias viviam cozinhando frutas mergulhadas em caldas, que ficavam lindas nos potes", diz. A influência é perceptível: "Num determinado momento, eu queria fazer paisagens e, para isso, fui juntando coisas de várias cores: pós coloridos, botões, bolas de gude, brinquedos. Até que percebi que os potes, juntos, ganhavam significados em si mesmos; eles se tornaram paisagens montadas". Estava claro que aquele tipo de arranjo tinha a potência de traduzir a própria atitude da artista. "É uma forma de juntar coisas soltas e díspares, formando uma história, rearranjando e dando valor ao que parece absolutamente insignificante", diz.

Assim nasceram séries que têm, invariavelmente, nomes que envolvem a noção de acúmulo: *Compotas, Prateleiras, Mosaicos, Cabide, Mundinhos*. *Prateleiras*, por exemplo, é feita com objetos de vidro transparente de vários formatos, tamanhos e texturas. *Mundinhos* é uma base de vidro circular, com vários objetos de cores e texturas diferentes colados sobre ela. *Nuvens Carregadas de Pontos de Interrogação*, montada sobre um painel de madeira, é feita com tinta esmalte e pratos de vidro quebrados e colados. Uma das obras mais recentes de Nina, *Corrente*, foi recuperada de dentro de uma mapoteca, engavetada por dez anos. Trata-se de um estudo feito com milhares de pedaços de grafite, de espessuras diferentes, colados sobre papel, um projeto que a artista finalmente levou a cabo para uma exposição na Galeria Nara Roesler. "Era uma idéia antiga, que eu recuperei da memória e parece criar trilhas, caminhos, correntezas de água", diz.

Nina Moraes constrói seus objetos e obras com coletâneas de qualquer material que lhe surja à frente. "Às vezes, detalhes da própria casa, onde vivi na infância e por isso é carregada de história, me inspiram", diz ela sobre o sobrado que voltou a ocupar na última década, no bairro paulistano da Vila Olímpia. O acervo de coisas que Nina Moraes lança mão fica "escondido" no segundo andar da casa, onde dois cômodos servem de "laboratório" e uma espécie de reserva técnica das obras. Ali, há de tudo um pouco: cacos de vidro, potes e mais potes, pigmentos, moedas, cartões, botões, conchas do mar. "Eu arrumo tudo e fico olhando, olhando, até que os materiais se estabelecem numa idéia de obra", diz. Atualmente, ela tem olhado freqüentemente sua coleção de cartões-postais holográficos, enfileirada no corredor do andar superior da casa-atelier.

A arquitetura além da arquitetura

A 7ª Bienal de Veneza discute a cidade do terceiro milênio com uma exuberância tecnológica que empalidece a representação brasileira. Por Elisa Byington, em Veneza

"Haverá vida depois da arquitetura?", pergunta ironicamente um cartaz, provocando a proverbial megalomania que distingue a categoria dos arquitetos e invocando uma espécie de autocrítica no processo irreversível de "cimentificação" do planeta. Sob o enganoso título de *Less Esthetics, More Ethics* (Menos Estética, Mais Ética) – que deixava inicialmente pensar em uma oposição entre os termos, característica do debate ideológico de outros tempos – a 7ª Bienal de Arquitetura de Veneza expõe seu tema original: *Cidades, O Terceiro Milênio*. Tema que foi também objeto de um concurso de idéias lançado paralelamente à preparação da mostra nos últimos dois anos, que aborda os problemas da crescente urbanização do planeta, onde as cidades hoje concentram metade da população mundial e devem alcançar o índice de 75% nos próximos 30 anos, enquanto em 1900 abrigavam apenas 10% dos habitantes da Terra.

No alto, aeroporto construído na Filadélfia, projeto do italiano Vitor Acconci. Acima, imagem produzida pelo laboratório de arquitetura mantido por universidades americanas

A exposição, gigantesca e espetacular, conta com a participação de quase 400 arquitetos do mundo todo. Em vez das costumeiras maquetes e desenhos que ilustram o que foi ou será construído, na atual mostra os projetos se confrontam com o espaço presente. Utilizando uma infinidade de materiais que dão corpo aos desenhos saídos do computador, os arquitetos montam instalações em que as fronteiras entre maquetes, esculturas e videoarte são muitas vezes imperceptíveis. "A arquitetura foi além da arquitetura", diz Massimiliano Fuksas, curador da Bienal, comentando o rompimento dos limites tradicionais da disciplina para enfrentar os atuais desafios que se referem à qualidade de vida.

Entre o individualismo e a cultura de massas, a realidade virtual e as novas formas de comunicação definitivamente incorporadas à vida cotidiana, a exposição lança mão de recursos *high tech* de tirar o fôlego – entre os quais as fibras óticas capazes de transformar movimentos em música –, encena o presente caótico e mediático das grandes metrópoles, perscrutando ao mesmo tempo o futuro ameaçador. O coração da mostra é uma videoinstalação de 280 metros de extensão, que atravessa o imenso espaço do velho Arsenal Naval da República Sereníssima de Veneza. Telas de 5 metros de altura mostram simultaneamente imagens das megalópoles do planeta, onde a periferia de Calcutá e a de São Paulo não são diferentes, assim como as aglomerações de católicos na praça São Pedro ou de muçulmanos diante da Meca e onde a poluição e o tráfego, imigrantes e refugiados, dos quais às vezes não se distinguem as massas de turistas, são alguns dos fatores que determinam fluxos incontroláveis de pessoas, alterando constantemente o equilíbrio das cidades.

Diante de imagens tão grandiosamente dramáticas e da exuberância lingüística resultante do extenso intercâmbio cultural, o pavilhão brasileiro parece um dos poucos remanescentes da velha disciplina. Sem entrar no mérito da obra de arquitetos respeitabilíssimos como Paulo Mendes da Rocha e João Filgueiras Lima, escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo para representar o Brasil, a apresentação das obras, usando-se painéis com a foto e a biografia de cada um dos dois, as fichas dos respectivos projetos, indulgentes no uso de lugares-comuns tão datados como descrever o Rio de Janeiro como cidade conhecida por sua beleza natural, pareciam verbetes extraídos da enciclopédia *Barsa*. "Uma pena – diz Fuksas, alargando os braços com a sinceridade e falta de diplomacia que o distingue –, parece coisa de 50 anos atrás." A referência implícita a um momento em que representávamos a vanguarda da arquitetura mundial faz pensar que agora, provavelmente, nos caiba a retaguarda da representação.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O CONCEITO EM BUSCA DE PÚBLICO

A exposição das obras de sete artistas contemporâneos, selecionados por cinco curadores, explicita a dificuldade da arte conceitual em atrair espectadores

Por Daniel Piza

A hegemonia da arte conceitual, que está ameaçada mas, infelizmente, não concretizada, gerou uma série de distorções culturais que muito tempo será necessário para quitar. Uma delas é o afastamento sistemático do público. Outra é a ocupação desse hiato pela casta dos curadores, que exercem sobre os meios promotores e exibidores da arte contemporânea uma tirania digna de Jdanov, o comissário cultural de Stalin. E cuja principal censura é verbal: a maçaroca que interpõem entre a arte contemporânea e o público "não-iniciado", ainda que ansioso para tirar algum sentido daquelas instalações.

Corte para São Paulo, numa manhã luminosa de um sábado de julho. Em plena avenida Paulista, o ativo e competente Itaú Cultural convida para a exposição *Investigações – O Trabalho do Artista*, com obras de sete artistas brasileiros escolhidos por cinco curadores. Paulo Herkenhoff escolheu Ernesto Neto; Marcio Doctors, Nuno Ramos; Lorenzo Mammì, Iole de Freitas e Carmela Gross; Arlindo Machado, Carlos Fadon Vicente e Eduardo Kac; Frederico Morais, Cildo Meireles. Naquela manhã, não há absolutamente nenhum visitante nos três andares da exposição.

E o que os artistas fazem para atrair ou, como gostam tanto de dizer hoje os leitores de orelha de Foucault e Deleuze, "seduzir" o (potencial) público?

Ernesto Neto se mostra sintonizado com tendências atuais em uma sala onde estão dependurados, como gotas, volumes de especiarias em sacos de tule. Os pós vão deixando manchas luminescentes no chão e espalhando seu cheiro forte. O ambiente é convertido num espaço de experiência sensorial, sensual, sem recorrer à teatralidade. Mas o efeito plástico é tímido. Uma refeição bem temperada contém mais apelos aos sentidos (como olfato e tato) do que essa saleta.

Mas é um trabalho bem mais memorável do que o de Nuno Ramos, um casco de madeira que se apóia em (ou se projeta de) um monólito de areia preta. O objetivo é claro: assinalar o contraste entre a expressão orgânica da madeira, sua vitalidade latente, e a imobilidade construtiva do bloco. Mas, sem vigor plástico, o objetivo passa de claro a banal. O mesmo acontece nas obras de Iole e Carmela. Carmela distribui um emaranhado de fios pretos e lâmpadas amarelas, com um vídeo fora do ar ao fundo; daí o título *O Comedor de Luz*. Iole projeta até o chão uma espécie de arraia de policarbonato fosco. Ambas contrapõem ordem e desordem, formal e informal. Mas o que importa numa obra de arte não é a forma ou a falta de. Na frase de Paul Klee, é a formação. É um olhar apreende — e esquece — o que se formou ali.

As obras em computação gráfica de Carlos Fadon também estão interessadas no jogo entre o programado e o interativo, entre ordem e acaso. Mas não vão além de imagens para clicar e, pacientemente, esperar suas variações sem graça. Já Eduardo Kac é mais provocador, com sua projeção de uma cultura de bactérias, em cores alternadas, e as referências ao assunto da hora, a genética. Seqüências das letras do genoma humano estão numa parede; os sinais do código Morse, em outra; e uma frase sobre a pretensão humana de dominar a natureza, na terceira. Não precisa mais.

Por fim, Cildo Meireles mostra mais uma vez por que sua obra mais duchampiana, os trocadilhos de escala e utilidade, é mais interessante do que seus rituais sobre a (como se dizia) morte do capitalismo. Cildo é mais forte em peças do que em ambientes, e talvez por isso sua sala seja a menos frígida de todas.

A arte contemporânea, enfim, não brinca em serviço: é cheia de referências e teorias que o público desconhece, por mais pretensões antropológicas que as obras tenham. Mas, se você quiser se divertir mesmo assim, não deixe de ler os textos dos curadores, pintados nas paredes. Você não entende nada, mas não consegue parar de rir. Parece arte conceitual, só que é muito mais engraçada.

Acima, *O Céu e o Tempo*, de Ernesto Neto, escultura com volumes de especiarias que converte o ambiente em espaço de experiência sensorial sem recorrer à teatralidade

Investigações – O Trabalho do Artista. Itaú Cultural (av. Paulista, 149, tel. 0++/11/238-1816), São Paulo, SP. Até 24 de setembro, terça a sexta, das 10h às 21h; sábado, domingo e feriado, das 10h às 19h

FOTO ITAÚ CULTURAL/VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

As Mostras de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Cildo Meireles** *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970 Cildo Meireles	Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/549-9688). As paredes envidraçadas do museu, um dos mais importantes e ativos da cidade, permitem integração com o parque.	Mostra com 4 instalações, 16 esculturas e 6 desenhos feitos desde os anos 60 e apresentados no início do ano no New Museum of Contemporary Art, de Nova York. Patrocínio: Petrobras e Philip Morris.	Até 10/9. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Cildo Meireles é um dos pilares da Arte Conceitual brasileira e circula com destaque nas principais mostras e bienais do mundo.	No uso que o artista faz de materiais nobres, como o ouro, e materiais pobres, como o compensado.	Um livro, editado pela Cosac & Naify, traz um panorama da carreira de Cildo Meireles. R$ 70.	Aos sábados e domingos, o MAM organiza sessões de cinema às 14h e às 16h, sempre gratuitas e com bons títulos. Para aprofundar o contato com a obra de Cildo Meireles, visite a Galeria Luisa Strina (al. Padre João Manoel, 974-A, tel. 0++/11/280-2471), que, até o dia 26, exibe a instalação *Glove Trotter*, de 1991.
SÃO PAULO	**Grupo Cobra** *Lustful Figures* (detalhe), 1951 Claus Corneille	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por uma grande reforma, assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se em um dos museus mais bonitos e visitados da cidade.	Mostra com 120 obras dos mais importantes artistas do Cobra, movimento europeu da metade deste século, batizado com a junção das primeiras letras dos nomes das cidades de seus participantes: Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. Patrocínio: Mc CANN-Erickson do Brasil e ABN-AMRO Bank.	Até 10/9. De 3ª a dom., das 10h às 18h. R$ 5. 5ª, grátis.	Fundado em 1948, teve larga influência, mas se desfez logo em 1951. Os integrantes continuaram trabalhando no que se intitulou o estilo Cobra, de pinceladas violentas e cores saturadas. Esta é a primeira mostra abrangente do grupo no Brasil.	Em como as pinturas, apesar de abstratas, ainda guardam fortes referências figurativas, vindas principalmente de imagens pré-históricas e da arte popular.	Com reprodução das obras expostas e textos de Emanoel Araujo e Jens Olesen. Preço a definir.	A partir deste mês, a Pinacoteca do Estado tem uma filial do **BRAVOCafé**, com o serviço Expresso Cultural, em que vans levam grupos aos concertos da Sala São Paulo e à *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500*. R$ 7.
SÃO PAULO	**Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC** *Primavera*, 1973 Dick Higgins	Galeria de Arte do Sesi (avenida Paulista, 1.313, tel. 0++/11/284-0405). Como a sede do Museu de Arte Contemporânea, na Cidade Universitária, em reforma até o fim de setembro, as exposições do MAC estão sendo organizadas no prédio da Fiesp.	Exposição com 280 peças, entre pinturas, esculturas, fotos e desenhos de artistas como Arthur Barrio, Joseph Beuys, Regina Silveira e Lúcio Fontana. Faz parte de um amplo projeto de pesquisa e levantamento das obras essencialmente críticas às instituições artísticas, sobretudo museus.	Até o dia 20. De 3ª a dom., das 9h às 19h. Grátis.	A Arte Conceitual, uma das manifestações mais importantes do século 20, deixou marcas na produção posterior no mundo inteiro, mas ainda é pouco estudada e compreendida, principalmente no Brasil.	Em como se percebe, por meio das obras expostas, que o museu era, nos anos 60 e 70, um espaço de experimentação, um local vivo.	Com a biografia de parte dos artistas da exposição e ensaio da curadora Cristina Freire. R$ 23.	A Galeria de Arte do Sesi exibe duas outras exposições durante o mês: *À Sombra das Palmeiras – Arnulf Rainer* e *Obras em Contexto: A Negra e o Caipira*, que aproxima *A Negra*, de Tarsila do Amaral, de *Caipira Picando Fumo*, de Almeida Júnior.
SÃO PAULO	**O Humanismo Lírico de Guignard** *Composição Surrealista*, 1936 Alberto da Veiga Guignard	Museu de Arte de São Paulo (avenida Paulista, 1.578, tel. 0++/11/251-5644). Com o mais importante acervo da América Latina, o museu, inaugurado em 1947, ocupa, desde 1968, o prédio idealizado por Lina Bo Bardi, marca registrada da cidade.	Uma das maiores retrospectivas já feitas da obra de Alberto da Veiga Guignard, com 140 obras, entre pinturas e desenhos, abrangendo retratos, naturezas-mortas, paisagens e cenários religiosos.	Até o dia 13. De 3ª a dom., das 11h às 18h. R$ 10.	Contemporâneo de Anita Malfatti, do primeiro Modernismo, Guignard, alheio a movimentos e refratário a ideários, incorporou uma plástica mais estável. Ao lado de Ernesto De Fiori e Flávio de Carvalho, é um dos principais artistas brasileiros.	Nas duas paisagens de Ouro Preto, pinturas que pertencem ao acervo do Masp e não foram exibidas na versão carioca da exposição.	Com a reprodução de todas as obras da exposição e texto de Frederico Morais. Preço a definir.	Até o dia 1º de setembro, o vão livre do Conjunto Cultural da Caixa, que fica no número 1.842 da avenida Paulista, apresenta a exposição *Tóteme*, com 18 obras de 2 a 4 metros de altura, assinadas por seis jovens artistas que se dedicam às esculturas em espaços externos.
SÃO PAULO	**Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500** *Maternidade* Etnia Kongo, Yombe	Pavilhões: Lucas Nogueira Garcez, Ciccillo Matarazzo e Manoel da Nóbrega (Parque do Ibirapuera, tel. 0800-780-500). Apelidado de Oca, o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, projetado por Oscar Niemeyer em 1954, foi restaurado, sob o comando de Paulo Mendes da Rocha, por R$ 10 milhões.	Megaexposição com mais de 15 mil obras, divididas em 13 módulos, que reúne desde o mais antigo fóssil humano das Américas até peças produzidas para a mostra.	Até 7/9. De 3ª a 6ª, das 14h às 22h, R$ 7 por pavilhão; sáb. e dom., das 9h às 20h, R$ 10.	Mais que na grandiosidade, a importância da mostra está na reunião inédita de obras das mais diferentes manifestações e épocas pertencentes a importantes acervos, o que permite pensar a identidade brasileira por meio de sua herança estética.	Em como é possível traçar referências entre os diversos módulos, apesar de eles estarem espacialmente bastante separados.	14 catálogos com textos dos curadores. De R$ 80 a R$ 100; a versão resumida, R$ 10.	Depois de um passeio por mais de 10 mil anos de arte brasileira, não deixe de assistir ao filme que está em exibição de 30 em 30 minutos no Cine-Caverna. A superprodução, com efeitos e tecnologia inéditos no mundo, leva aos primórdios da civilização. R$ 6.
SÃO PAULO	**Franz Ackermann** *Epicenter 1* (detalhe), 2000 Franz Ackermann	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, tel. 0++/11/210-7066). A galeria, hoje comandada por um novo grupo de curadores, é um dos espaços mais importantes de arte contemporânea da cidade.	Mostra com 12 obras, entre aquarelas e pinturas, e uma instalação feita especialmente para o espaço expositivo da galeria.	De 3 a 31. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Esta é a exposição de estréia de Ackermann na América Latina. O artista, um dos destaques da nova geração européia, tem exposto nas melhores galerias do circuito internacional.	Em como Ackermann trata a pintura como objeto funcional, atitude que desafia a tradição pictórica ocidental.	Folder com a reprodução de duas obras da exposição e a instalação. R$ 10.	Veja no mezanino da galeria a exposição de Efrain Almeida, um bom artista que emergiu em meados dos anos 90 e começa a conquistar o mercado internacional.
BH	**Paulo Pasta** *Sem título* (detalhe), 1996 Paulo Pasta	Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio de Albuquerque, 885, Savassi, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/227-6494). Aberta desde 1998, está se firmando como uma das principais galerias dedicadas aos artistas contemporâneos, combinando grandes exposições e mostras que privilegiam jovens iniciantes.	Mostra com 9 pinturas a óleo e 7 desenhos a óleo, carvão e guache da produção mais recente do paulista Paulo Pasta.	De 17/8 a 16/9. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 19h; sáb., das 9h30 às 13h. Grátis.	Paulo Pasta é um dos mais importantes pintores brasileiros. Esta exposição inaugura uma nova fase em sua obra.	Em como o artista rompeu com a simetria da fase das colunas. Na nova série, utiliza a forma do peão, que confere uma interessante instabilidade às composições.	Com cerca de 16 páginas. R$ 5.	O artista carioca Angelo Venosa mostra também uma série de obras na galeria Celma Albuquerque. Ele é um dos mais importantes escultores brasileiros, tendo representado o Brasil na Bienal de Veneza.
VILA VELHA	**Uma Outra Costura do Mundo – Obras Recentes** *Sete Ondas* (detalhe), 2000 Leda Catunda	Museu Ferroviário Vale do Rio Doce (antiga Estação Pedro Nolasco, Bairro Argolas, ES, tel. 0++/27/246-1443). Aberto desde outubro de 1998, o museu já organizou seis exposições, sempre com artistas contemporâneos.	Mostra com 7 obras em tecidos recortados e 5 aquarelas da produção mais recente da artista Leda Catunda. Patrocínio: Fundação Vale do Rio Doce.	Até o dia 17. De 3ª a dom., das 10h às 18h; 6ª, das 12h às 20h. Grátis.	Leda Catunda é uma das principais artistas do grupo de pintores da chamada Geração 80. Desenvolve há anos uma pesquisa sobre o uso de materiais diversos na constituição de pinturas. Nesta exposição mostra cinco obras inéditas.	Nas aquarelas, pouco vistas em exposições, que revelam o processo criativo da artista.	Folder com texto da curadora da mostra, Katia Canton. Grátis.	No próprio museu, uma exposição permanente conta a história da estrada de ferro Vitória-Minas, construída em 1903, e apresenta uma maria-fumaça da época e a maior maquete brasileira na área de ferromodelismo.
RIO	**Esplendores de Espanha – De El Greco a Velázquez** *São Paulo* (detalhe) El Greco	Museu Nacional de Belas Artes (avenida Rio Branco, 199, Cinelândia, tel. 0++/21/240-0068). O museu está instalado em um dos quarteirões culturais do Centro da cidade, na antiga Escola de Belas Artes, ao lado da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal.	Exposição com 150 obras, de quadros e esculturas a documentos e jóias, produzidas entre 1580 e 1640, período de ouro da arte espanhola. Patrocínio: Telefônica e banco Santander.	Até 24/9. De 3ª a 6ª, das 10h às 18h; sáb. e dom., das 14h às 18h. R$ 5. Dom., grátis.	A mostra reúne obras pertencentes a bibliotecas, coleções particulares e museus espanhóis, como o do Prado, e vem sendo aclamada como uma das grandes produções culturais do ano.	Na concepção cênica de Daniela Thomas e nas duas salas especiais, dedicadas a El Greco, com 8 pinturas, e a Velázquez, com 4 obras do preferido de Filipe 4º.	Com 250 págs., traz a reprodução das obras e textos em português e espanhol. Preço a definir.	De 8 de agosto a 17 de setembro há, no MAM-RJ (avenida Infante Dom Henrique, 85), a exposição *Paisagem Carioca*, com obras de vários artistas que utilizaram o cenário do Rio como tema. São fotos, painéis, músicas, filmes e objetos raros, com destaque para as aquarelas de Debret e as litografias de Rugendas.
RIO	**Djanira** *Caboclinhos* (detalhe), 1952 Djanira	Centro Cultural da Light (avenida Marechal Floriano, 168, Centro, tel. 0++/21/211-2921). Instalado desde 1994 na sede da Light, uma construção de 1912, o Centro Cultural da Light tem uma vasta programação, que vai de teatro infantil a sessões de vídeos.	Um panorama da obra da pintora, de 1940 a 1970, por meio de cerca de 60 obras de 18 coleções institucionais e particulares do Rio de Janeiro.	De 1º/8 a 17/9. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb. e dom., das 14 às 18h. Grátis.	Desde 1976 não se via uma mostra de Djanira de caráter retrospectivo. São pinturas, guaches, documentos, objetos pessoais, azulejos, estudos de azulejos, fotos de painéis instalados no Rio, além de textos da própria artista.	Na tela *Trabalhadores de Cal*, de 1974. A ausência de cores intensas tornase destaque na produção de Djanira, que usava sempre muita cor.	Com 40 reproduções e texto da curadora Ligia Canongia. 64 págs. Grátis.	Parte da programação do CCL, as *Terças Acústicas Light* são uma boa opção para relaxar na hora do almoço. Neste mês, sempre às 12h30, Zé Renato, Baden Powell, João Donato, Nico Rezende e Joanna. R$ 5.

(*) Com Redação

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE PAULO PASTA: NELSON KON/DIVULGAÇÃO / UMA OUTRA COSTURA DO MUNDO – OBRAS RECENTES: ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / DJANIRA: WILTON MONTENEGRO/DIVULGAÇÃO

Nós, a nova estética

Eu Tu Eles, de Andrucha Waddington, estréia como produto típico da linguagem e do poder comercial da Conspiração Filmes

Por Aydano André Motta

Stênio Garcia, Lima Duarte, Regina Casé e Luiz Carlos Vasconcelos: longe do modelo machista

FOTOS VANTOEN JR/DIVULGAÇÃO

Um anônimo — e nordestino — motorista de táxi do Rio colaborou com um dos acertos de *Eu Tu Eles*, o filme dirigido por Andrucha Waddington, 30 anos, que estréia no início deste mês. A roteirista Helena Soares contou ao taxista, durante uma viagem pela Zona Sul carioca, a história de Darlene, a mulher que vive com três maridos. "A Regina Casé ia ficar ótima nesse papel", disse o homem, falante como a maioria dos seus colegas. Isso foi decisivo na escolha final do elenco — era exatamente na atriz que Andrucha e Helena estavam pensando para viver a personagem, na adaptação livre da vida real da família Linhares, de Morada Nova, sertão do Ceará.

O filme é o novo lançamento da produtora carioca Conspiração Filmes, que, em quase dez anos de existência, virou referência de competência técnica e foi apontada como artífice da estética "publicitária" no cinema brasileiro. Também é o mais próximo de um movimento com visão própria de cinema que apareceu no cenário nacional na última década. Mentor do modelo cooperativista que rege o grupo (hoje, um conjunto de empresas com atividades em diversas áreas, que chega a empregar 300 pessoas nos períodos de grande produção), Andrucha defende o trabalho de equipe no seu filme: "Não somos uma grife, mas o selo de um modelo de produção. A nossa intenção é conseguir viabilizar meios de produção aqui dentro para todos os 16 sócios". A Conspiração já lançou *Traição*, série de três episódios baseados na obra de Nelson Rodrigues e dirigidos por nomes diferentes, e *Gêmeas*, também de Andrucha. Depois de *Eu Tu Eles*, as próximas produções do grupo serão *Bufo & Spallanzani* (dirigido por Flávio Tambellini, baseado na obra de Rubem Fonseca e com lançamento previsto para o primeiro semestre do ano que vem) e *O Homem do Ano* (de José Henrique Fonseca, que deve ser lançado na segunda metade de 2001). "Queremos ter, na área de cinema, uma continuidade de produção, com dois filmes por ano, num sistema de rodízio, permitindo que várias cabeças trabalhem juntas", conta Andrucha. "Claro que com as seleções naturais de mercado e uma enorme preocupação com acabamento, com coisas como o som, por exemplo. Mas o cinema brasileiro, em sua mais recente safra, é muito bem acabado. Por isso temos de caprichar. Nós prezamos determinados parâmetros, com uma visão industrial da coisa."

Andrucha dirige Stênio Garcia (abaixo), que vive no filme o segundo marido de Darlene. "Num país supermachista como o Brasil, há uma mulher na contracorrente. Ela tem três homens na mesma casa – e sem aceitar que eles tenham outras mulheres", diz o cineasta

A estratégia está ligada ao que o diretor chama de "volume de produção". Prestigiado num mercado cinematográfico que é o sexto do mundo, com uma crescente abertura de salas, ele e a turma da Conspiração defendem o estabelecimento de uma indústria que produza mais do que os atuais 30 filmes por ano. "A Índia, o maior consumidor de cinema do mundo, faz 800 filmes e só consome suas próprias produções", diz ele. "Mas nosso mercado é bom e pode melhorar, especialmente com o aprimoramento e a manutenção da Lei do Audiovisual." Outra colaboração de Andrucha ao plano pode vir com uma possível indicação de *Eu Tu Eles* como representante brasileiro na briga pelo Oscar. O diretor adora a idéia. "Seria hipócrita se dissesse que não. Mas fiz o filme sem essa pretensão. Queria que fosse um filme legal para o público brasileiro, que contasse uma história na contramão do que é tolerado por aqui." No Festival de Cannes, em maio último, o filme foi aplaudido e ganhou um contrato com a Sony Classics, que garante uma carreira internacional.

Entrando no mérito artístico de *Eu Tu Eles*, a atuação de Regina Casé — longe do padrão a que o público se acostumou no programa *Muvuca*, que ela apresenta na Rede Globo — é o primeiro dos trunfos do filme. O outro é o roteiro, que passou pelo crivo do Laboratório Sundance, programa financiado pelo homônimo festival independente norte-americano, que põe roteiristas iniciantes em contato com especialistas internacionais da área. Algumas mudanças na história saíram dessa discussão, a principal delas já na montagem. Ficaram para trás 15 minutos de filme, que contariam o passado de Ciro (Luiz Carlos Vasconcelos), o terceiro marido de Darlene. O trecho tinha a participação de Matheus Nachtergaele e Fernanda Torres, mulher de Andrucha e protagonista de *Gêmeas*. Roteiristas americanos (como Curtis Hanson, de *Los Angeles, Cidade Proibida*) e mexicanos sugeriram outras mudanças, mas a lógica e a estética do filme seguem genuinamente nacionais, na avaliação de Andrucha: "A passagem pelo laboratório serviu para elucidar o roteiro. A trama paralela de Ciro, por exemplo, acabava apenas desviando a atenção da platéia", diz, garantindo que a proposta original não mudou de rumos. "A visão internacional desta história resultaria num *Woman on Top* (*filme americano de Fina Torres, com Penélope Cruz e Murilo Benício*). Não é o caso. Tentamos nos aproximar de uma coisa real. As opiniões do laboratório foram sobre estruturas de roteiro. E muitas não usamos." O principal mote do filme, considera ele, está no campo dos costumes: "Num país supermachista como o Brasil, há a mulher na contracorrente. Ela tem a postura absolutamente feminista de ter três homens na mesma casa — e isso sem aceitar que os homens tenham outras mulheres. Exatamente o contrário do que é aceito pela sociedade ocidental de uma maneira geral".

Acima, Stênio Garcia na paisagem estetizada de *Eu Tu Eles*. Andrucha não concorda com a crítica que vê a influência da publicidade em seus filmes: "Um comercial com a estética de *Gêmeas*, por exemplo, jamais seria aprovado numa agência", diz. "É um filme escuro, com planos longos, que valorizam o silêncio. *Eu Tu Eles* é diferente, mas também não tem traços de publicidade"

Antes e depois de Sundance, sobreviveu também o estilo silencioso como os cismas familiares são tratados, o tácito "ir levando", que é tipicamente brasileiro. Darlene casa com Osias (Lima Duarte), depois abriga Zezinho (Stênio Garcia) e mais adiante se ajeita com Ciro, todos sob o mesmo teto — e menos de meia dúzia de palavras são ditas a respeito. A comunicação se dá por olhares e trejeitos. "Nós, das capitais, não temos contato com aquele Brasil", afirma Andrucha, que viajou 12 vezes à região de Morada Nova, distante 160 quilômetros de Fortaleza, onde vivem os Linhares. "Eles têm uma cultura muito própria, e a gente tentou ser fiel a ela no filme. As coisas claras e não ditas são uma característica que comanda a vida daquelas pessoas." A essência do comportamento está preservada em *Eu Tu Eles*, como traços do povo sertanejo. "O Brasil é quase do tamanho da Europa. E, como lá, você vai mudando de cultura a cada 300 quilômetros. Mas aqui — e aí está a graça — somos todos o mesmo país."

O cineasta ouviu pela primeira vez a história de Marlene (nome da personagem na vida real) por

meio de uma reportagem no *Fantástico*. Espectador costumeiro de filmes do gênero *trash*, ele defende a idéia de que cinema é indústria – e assim os produtores e diretores brasileiros devem encará-lo – e diz que a Lei do Audiovisual deve ser prorrogada, até que se estabeleça o hábito do público de assistir às produções nacionais: "Precisamos ter desde a linha experimental maravilhosa de Júlio Bressane, de quem sou fã, até os filmes da Xuxa".

Sua origem, como a de outros mais ou menos da mesma geração (caso de Walter Salles), é a publicidade, o que faz voltar o eterno tema de reportagens sobre a Conspiração – os filmes de Andrucha têm o estilo dos comerciais premiados que lhe fizeram a fama anos atrás? O diretor chama essa visão de "ranço": "Esperava que os críticos dissessem isso. Mas um comercial com a estética de *Gêmeas*, por exemplo, jamais seria aprovado numa agência. É um filme escuro, com planos longos, que valorizam o silêncio. *Eu Tu Eles* é diferente, mas também não tem traços de publicidade", observa. "Num documentário, o foco está nas entrevistas, que devem funcionar de acordo com o conteúdo, para que a realidade seja retratada. Na publicidade, a idéia é vender um produto e atender à necessidade de quem encomendou o trabalho. Na ficção, diferentemente, há um compromisso com a história, você constrói uma realidade. Ficar preso a qualquer vício de publicidade seria um equívoco. No cinema, o vício é contar história, os planos que entram são os que estão mais de acordo com o roteiro e não os simplesmente mais bonitos."

Andrucha se orgulha de, na sua curta cinematografia, já ensaiar um traço de seu maior inspirador, Stanley Kubrick: fazer filmes totalmente diferentes uns dos outros. *Gêmeas* é urbano e lúgubre; *Eu Tu Eles* é solar e tem a atmosfera leve de uma comédia romântica. Para o diretor, esse é o caminho mais curto até o maior objetivo – ser visto por um grande público. Por isso, admite a ajuda que atores famosos da televisão, como Regina Casé, Lima Duarte e Stênio Garcia, acrescentam a suas obras. Mas não é tudo: "As pessoas vão ao cinema por uma história interessante. Os atores ajudam – se forem conhecidos, vão levar gente ao cinema –, mas isso não é o mais importante, é apenas um fato de curiosidade. No Brasil, ainda não se escolhe filme pelo ator. Se o filme não for bom, o ator não adianta nada".

O Que e Quando

Eu Tu Eles, filme de Andrucha Waddington. Com Regina Casé, Lima Duarte, Stênio Garcia e Luiz Carlos Vasconcelos. Patrocínio: ICATU, Bradesco Seguros, BNDESpar, COPESUL, Rio-Sul, entre outros. Estréia prevista para este mês

A escolha de Regina Casé (abaixo) para viver a protagonista Darlene foi selada em uma conversa que Andrucha e a roteirista Helena Soares tiveram com um chofer de táxi no Rio. Um dos méritos do filme é a interpretação da atriz, distante do padrão que ela imprime no programa *Muvuca*, da Rede Globo

Descobrimento Tímido

***Eu Tu Eles* é competente, mas banaliza referências do Cinema Novo. Por Nelson Hoineff**

"Enquanto a América Latina lamenta sua miséria, o observador estrangeiro cultiva seu gosto por essa miséria meramente como um elemento formal em seu campo de interesse."

Penso nessa famosa anotação de Glauber Rocha cada vez que vejo um pastiche televisivo em que a pobreza brasileira serve como pano de fundo para legitimar a correção política da novela. A verdade é que a informação visual desse Brasil nos chegou atrelada a uma rígida concepção estética por meio do Cinema Novo – e não se pode, de consciência limpa, torturar essa referência. *Vidas Secas* (Nelson Pereira) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber), por exemplo, construíram suas narrativas mais em torno do silêncio que do diálogo. Quando Otto Lara Resende, depois de ver o filme de Nelson Pereira, proclamou que "o Brasil está enfim descoberto", referia-se à capacidade de interpretação audiovisual da saga descrita por Graciliano Ramos. A serenidade do diretor e a câmera sem filtros de Luiz Carlos Barreto e José Rosa descobriam, para fora dos limites do sertão, a opressão da natureza sobre os oprimidos Fabiano e Sinhá Vitória.

Entre os muitos méritos de um movimento que durou tão pouco tempo, estava o de ir na contramão do oficialismo, já nos anos que precediam a ditadura e, com redobrado empenho, logo depois. Antes mesmo da consolidação das grandes redes, a televisão já se esmerava em forjar um país do faz-de-conta, enquanto os cinema-novistas iam aos bancos privados buscar recursos para trazer aos cinemas do Sul um Brasil mais real. Como movimento, o Cinema Novo se esfacelou há 30 anos, mas o seu ideário permanece vivo. A consistência de suas propostas pode ser sentida na ação política do cinema brasileiro, hoje: em junho, Porto Alegre abrigou o Terceiro Congresso Brasileiro de Cinema, de longe o mais importante acontecimento para o setor neste ano. Seu presidente era um cinema-novista: Gustavo Dahl. Muitos dos palestrantes ou formuladores de propostas, como Roberto Farias, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira e o próprio Barreto, também. As idéias dos jovens cineastas dos anos 60 podem ter se adaptado à realidade (alguns deles são hoje felizes parceiros das *majors* e da Globo), mas o modelo de cinema que criaram permanece como referência.

Nenhum desses cinema-novistas se destacou por seu artesanato. Com a possível exceção de Walter Lima Jr., a costura artesanal jamais foi o forte em qualquer deles. O oposto ocorre com um jovem talentoso como Andrucha Waddington. Seus comerciais estão entre as boas coisas que tenho visto na publicidade brasileira. Por trás dele, a Conspiração Filmes – feliz união de produtores audiovisuais sensatos com uma instituição financeira sólida – definiu um padrão de qualidade em seus videoclipes e programas musicais para a TV difíceis de ser batidos.

Vendo *Eu Tu Eles*, senti nostalgia das duas coisas. Dessa qualidade e do Cinema Novo. Ambos estavam lá – só que brigando entre si. Percebi que todas as peças são bonitas, mas tive a sensação de estar vendo uma cadeira Luís 15 feita (com muito cuidado) na semana passada. A cadeira impressiona a quem nunca viu o original, e o mesmo, certamente, vai acontecer com o filme – de resto, muito melhor que o apressado *Gêmeas*, que o diretor esticou do curta que havia começado a fazer. Tirando Lima Duarte, ninguém parece de fato muito à vontade na híbrida arquitetura dessa dramaturgia. A fotografia de Breno Silveira e a música de Gilberto Gil são brilhantes como sempre – mas ambas deveriam estar em outro lugar.

Eu Tu Eles será um sucesso de público e deverá abocanhar alguns prêmios internacionais. Torço por isso, porque é bom para todo o cinema brasileiro. Como torci por *Orfeu*, que exprime com menos subterfúgios a sua proposta. Olha para o Brasil com os olhos de um observador estrangeiro. Mas não banaliza a estética de um movimento sério.

No alto, Luiz Carlos Vasconcelos (que interpreta o terceiro marido) e Regina Casé em cena. Acima, Lima Duarte, o primeiro marido. "As pessoas vão ao cinema por uma história interessante", diz Andrucha Waddington. "Os atores ajudam – se forem conhecidos, vão levar gente ao cinema –, mas isso não é o mais importante, é apenas um fato de curiosidade. No Brasil, ainda não se escolhe filme pelo ator"

Thandie Newton como Shandurai: luta avoada e bondade ferrenha

Tango em tom menor

Assédio confirma o novo Bernardo Bertolucci, que deixa o desespero altissonante para filmar nuances da busca pelo afeto possível

Por Michel Laub

O tempo pode ajudar ou prejudicar um artista, mas sempre opera alguma mudança. Bernardo Bertolucci não foge à regra, como prova *Assédio*, que até o fechamento desta edição estava em cartaz em cinco cidades brasileiras. Do maneirismo frio de *Estratégia da Aranha* (1970) à magnitude derramada de *O Céu que Nos Protege* (1990), do desespero existencial de *O Último Tango em Paris* (1972) à generosidade despretensiosa de *Beleza Roubada* (1995), ele virou outro cineasta, outro esteta, provavelmente outro homem. É verdade que nenhum outro filme seu registrou um impacto tão irremovível quanto a aventura de Marlon Brando — uma alma perdida na cidade desoladora e num relacionamento amoroso sem futuro — em *O Último Tango em Paris*. Mas talvez seja injusto exigir de um criador que repita uma obra tão maiúscula: *O Céu que Nos Protege* é um belo feito, que por si só honraria qualquer cinematografia relevante, e *Beleza Roubada* vale, pelo menos, pela ternura no tratamento dado à personagem de Liv Tyler — um animal pulsante de vida

Onde e Quando

Assédio, de Bernardo Bertolucci. Com Thandie Newton, David Thewlis e Claudio Santamaria. Roteiro de Bertolucci e Clare Peploe. O filme estreou na segunda semana de julho

Bertolucci (à dir., durante as filmagens de *Assédio*) transitou do maneirismo frio de *Estratégia da Aranha* à magnitude derramada de *O Céu que Nos Protege*, do desespero existencial de *O Último Tango em Paris* à generosidade despretensiosa de *Beleza Roubada*. Em *Assédio* (abaixo, o inglês David Thewlis, de camisa vermelha, em cena), o cineasta conta uma saga feminina e silenciosa, cheia de poesia, que sinaliza uma nova fase em sua obra

em meio a uma atmosfera glamourosa e moribunda.

Em *Assédio* (1998), como em *Beleza Roubada*, Bertolucci não filma mais de um ponto de vista masculinizado, cuja inflexibilidade cega e um pragmatismo cheio de resignação pontuam parte de *O Último Tango...* A nova obra é uma saga feminina, no sentido mais psicológico do termo, que abrange toda espécie de nuance diferenciadora e toda espécie de delicadeza escamoteada. Troca-se a desilusão altissonante, que no filme de 1972 se gravava em cenas brutais de um sexo triste, puramente instintivo, por um ritmo silencioso, em que dificilmente se ultrapassam os tons menores. Uma sólida poesia é capaz de surgir de cenas que mostram uma toalha branca tremulando ao vento ou um concerto de piano num ambiente despojado, e momentos como esses acabam valendo mais que o próprio enredo: uma africana chamada Shandurai (Thandie Newton) tem o marido preso por razões políticas e vai para Roma, onde, enquanto estuda medicina e nutre esperanças quanto à sorte do marido, acaba trabalhando como faxineira na casa de um músico inglês (David Thewlis, mais um dos recentes heróis sexualmente ambíguos do diretor – os outros, notou bem o crítico Luiz Carlos Merten, foram o John Malkovich de *O Céu que Nos Protege* e o Jeremy Irons de *Beleza Roubada*).

A personagem de Newton derrama-se em uma bondade ferrenha, lutadora, porém um tanto avoada, cujo ritmo dita-se pela surpresa com a qual ela vê sua vida sendo refeita longe de casa, de seu amor, de sua cultura. O que é estranheza visual no início da história torna-se aos poucos coerente com esse comportamento: uma certa dispersão nas seqüências, que sugere a tal surpresa, a redescoberta de um mundo fragmentado, em permanente desordem. Shandurai, a letrada num país miserável, a imigrante pobre no país rico, é a eterna estrangeira, que só vai encontrar algum conforto na sutil relação amorosa que começa a viver com o seu patrão.

Pode-se ver *Assédio* de um ponto de vista político, nada de novo na obra do diretor de filmes como *Novecento* (1976) e *O Último Imperador* (1987). Seria uma análise limitada a aspectos superficiais do enredo – o rápido episódio da prisão, no início da trama, e o dia-a-dia de uma Roma onde a "diferença", sugere-se, ainda não é totalmente aceita. Para uma compreensão mais consistente, porém, melhor é seguir a pista da protagonista, cuja trajetória é pacificada pelo encontro com o sentimento possível, e as palavras de Wagner Carelli na introdução a uma entrevista com o cineasta (publicada na edição nº 25 de **BRAVO!**): "Reafirma-se aí (em *Assédio*) que a verdade – o amor – prescinde de ferramentas para comunicar-se, e que está sempre a curta distância de uma escolha". Em filmes como *O Último Tango...*, não havia essa possibilidade de escolha. Agora, sorte de Shandurai e chave para entender o novo Bertolucci, sempre há. **!**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Ana e a globalização

Doze anos depois de *Sonho de Valsa*, Ana Carolina volta aos cinemas com *Amélia*, mostrando que ela e o Brasil mudaram. Por Almir de Freitas

Três mulheres matutas do interior de Minas Gerais convivem, durante cinco dias, com a atriz francesa Sarah Bernhardt no final da sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1905. A história, algo fantástica, é o mote de *Amélia*, que traz neste mês Ana Carolina de volta aos cinemas, 12 anos depois de seu filme anterior, *Sonho de Valsa*. Concebido em 1990, o projeto ficou parado durante cinco anos após o desmonte da Embrafilme. Como se seguisse o roteiro dessa trajetória do cinema nacional, *Amélia* mostra que, feliz ou infelizmente, Ana Carolina mudou, quase tanto quanto o Brasil pós-Collor e FHC.

Ao lado, Béatrice Agenin (Sarah Bernhardt) e o séquito formado por Camila Amado, Betty Goffman, Alice Borges e Miriam Muniz; abaixo, com Marília Pêra

Fica para trás o intimismo recheado de reflexões um pouco dispersas em um mundo ostensivamente dividido entre sexos e classes sociais, características da trilogia formada por *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1988). No lugar, surge uma narrativa mais tradicional, influenciada pelo discurso do que quis, quer e pode ser este país em um mundo globalizado. Essa representação acontece no confronto entre as "civilizadas" Sarah Bernhardt (a francesa Béatrice Agenin) e sua lacaia Vicentine (Betty Goffman) e as "selvagens" Francisca (a ótima Miriam Muniz), Oswalda (Camila Amado) e Maria Luíza (Alice Borges).

Quem possibilita o inusitado encontro é Amélia, camareira da atriz francesa e irmã de Francisca e Oswalda. Depois de 20 anos fora do país, Amélia, interpretada por Marília Pêra em rápidas passagens, quer aproveitar a turnê de Sarah pela América do Sul para voltar, vender a fazenda da família em Cambuquira e despejar as irmãs. Em troca, oferece a elas a "oportunidade" de coser dois vestidos para Sarah e algumas almofadas. Amélia, contudo, morre a caminho do Brasil, deixando economias que são embolsadas por *madame*, no fundo uma pilantra (como os franceses vão reagir a essa ficção construída em torno do seu mito de atriz é uma coisa a conferir).

Embora a metáfora seja óbvia e Ana Carolina ainda carregue nos estereótipos ao caracterizar suas personagens, o jogo de poder que daí advém não deixa de ser original pela forma como o absurdo da incomunicabilidade se instala. Aconselhadas por Amélia em uma carta a "fingir que entendem tudo", as irmãs disputam o dinheiro e lutam contra o temperamento da atriz, numa babel de línguas e de obstáculos culturais poucas vezes vista. Na sua "comédia do desentendimento", como ela define o filme, Ana Carolina ensaia uma nova leitura do Brasil. É uma noção vaga. Mas isso também tem suas vantagens.

Uma das melhores cenas é aquela em que Francisca, a mais velha das "três bruxas" (segundo o imaginário shakespeariano da "civilizada"), enfrenta a dramaticidade e a impostação do francês ininteligível de Sarah declamando *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias ("Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi:/ Sou filho das selvas,/ Nas selvas cresci;/ Guerreiros, descendo da tribo tupi"). E complementa – com a teatralidade da oponente – com *Navio Negreiro*, de Castro Alves: "Colombo! fecha a porta dos teus mares!".

A vingança melhor contra a mesquinharia e a humilhação vem depois, com a versão fantasiosa das irmãs sabotando o palco e provocando o acidente real da atriz quando representava *Tosca* no extinto Teatro Lírico, no Rio. Dez anos depois, Sarah Bernhardt teria de amputar a perna ferida na queda.

A vitória das "selvagens" contra a "civilização", contudo, é parcial. Mais que isso, é duvidosa. O que parece libelo contra a globalização encontra sua contrapartida na cena final, que se divide entre louvar a integração cultural e exibir quão caricato somos e ainda ficaremos, não importa se usamos as armas do "adversário" ou a sabotagem pura e simples. O final, feliz ou infelizmente, é feito para rir e, ao mesmo tempo, causar mal-estar. Se não o mesmo, talvez semelhante àquele que sua trilogia na época provocou. Nesse sentido, e apenas nesse sentido, Ana Carolina é a mesma.

FOTOS VANTOEN P. JR./DIVULGAÇÃO

A nova criatura de Hollywood

A compra da Universal pelos franceses aponta para a consolidação de um modelo ainda incipiente: o "filme de alcance internacional"

Numa bela manhã do verão americano de 2000, Hollywood acordou e descobriu que um de seus piores pesadelos havia se tornado realidade. Os franceses tinham chegado. E haviam se tornado uma das entidades mais poderosas da indústria. O caso de amor e ódio entre Hollywood e a França é antigo e tem a ver com o ainda mais antigo caso de amor e ódio entre os Estados Unidos e a França – uma mistura de camaradagem, ciúme e rivalidade pelo domínio do mundo civilizado e, principalmente, do mundo ainda por civilizar.

No caso específico do cinema, o cabo-de-guerra baseia-se, em traços gerais, nas mesmas questões, traduzidas em divergências brutais a respeito de como conduzir os negócios (Hollywood: nada de quotas!; França: quotas, *oui!*), como conduzir os filmes, como escrever roteiros (a ponto de o sistema de formatação gráfica do roteiro ser um – o modelo americano – na maioria dos países e outro, completamente diferente, na França).

Isso sem falar na guerra anual em torno de Cannes e no eterno mistério que envolve predileções francesas por Jerry Lewis e Mickey Rourke. E, no entanto, aí está: o conglomerado Vivendi, uma das turbinas econômicas da Comunidade Européia e nave-mãe da poderosíssima cadeia de televisão paga Canal Plus, acaba de se apoderar da Seagram, leia-se Universal Studios e a gravadora Universal.

Não é, em si, um fato novo na indústria: a Columbia/Tri Star está há anos sob o comando distante – mas não distraído – da Sony, com resultados desiguais de acordo com a safra de projetos que passa pelo crivo das decisões dos executivos. O elemento perturbador na momentosa chegada da Vivendi é que a velha/nova Europa tornou-se um fator mais que ponderável na partilha do poder mundial – que, hoje, se dá tanto ou mais pela economia e a mídia que pelas armas.

E, sobretudo, a constatação de que uma força "de fora", um *outsider* naquela que é uma das culturas mais fechadas do mundo – Hollywood, santo dos santos dos *insiders* –, tinha musculatura suficiente para abocanhar um pedaço da própria estrutura do poder. Mal refeita do choque inicial, Hollywood ainda está ponderando o mais imediato, ou seja, a sobrevivência.

O que vai mudar no jogo? Numa rápida visita a Los Angeles, os novos poderosos Jean-Marie Messier (presidente da Vivendi) e Pierre Lescure (cabeça das operações cinematográficas da Canal Plus) desenharam a planta baixa de seus projetos: não uma simples aquisição, não uma "sinergia", como sempre quiseram os japoneses (fabricantes, afinal, de hardware), mas "um novo conceito de companhia, uma companhia efetivamente global", nas palavras de Messier durante uma coletiva à imprensa especializada.

David Lynch (acima) é um dos artistas que começam a se enquadrar no novo modelo: sua obra já vem sendo bancada pelos franceses do Canal Plus. Numa rápida visita a Los Angeles, o cabeça das operações cinematográficas do Plus, Pierre Lescure, e o presidente da Vivendi, Jean-Marie Messier, desenharam a planta baixa de seus projetos a partir da compra da Universal: não uma simples aquisição, não uma "sinergia", mas "um novo conceito de companhia, uma companhia efetivamente global"

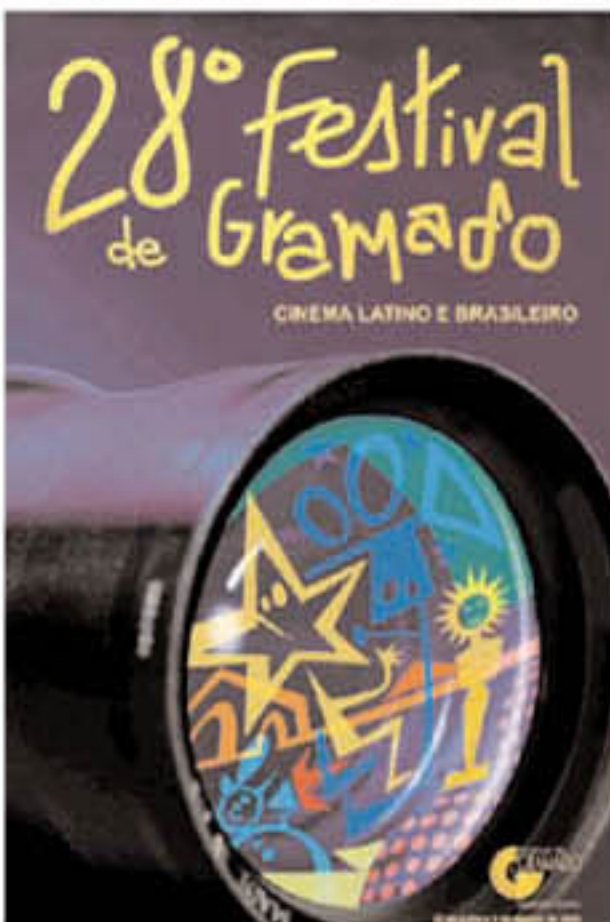
FOTO GETTY IMAGES

Na verdade, Hollywood já é um lugar onde empresas globais são possíveis: afinal, a maior parte dos filmes, hoje, é financiada por um cartel de distribuidores e financistas internacionais – inclusive o próprio Canal Plus, que, ao longo dos anos, vem bancando obras como as de David Lynch, de Steve Soderbergh (até mesmo o último grande sucesso da Universal, *Erin Brockovich, Uma Mulher de Talento*) e dos irmãos Coen. Para assegurar a existência desta "nova companhia efetivamente global", Messier e Lescure garantiram que não pretendem pôr franceses nos postos de comando do estúdio – apesar da série de insucessos de crítica e público que a empresa tem colocado nas telas ultimamente – e, ao mesmo tempo, investiram US$ 900 milhões na nova empresa do ex-superagente Michael Ovitz, visando a "produzir filmes de alcance internacional".

A definição do que, exatamente, seria essa criatura – o filme de alcance internacional – é o que tanto os angustiados executivos de Los Angeles quanto as platéias do mundo inteiro aguardam ansiosamente.

Plataforma de divulgação

Festival de Gramado mostra filmes brasileiros para o mercado internacional

O Festival de Gramado costumava ser sede de discussões sobre os rumos estéticos do cinema. A partir de sua internacionalização, nos anos 90, transformou sua característica: hoje, funciona como plataforma de divulgação dos filmes brasileiros para o mercado exterior. De 31 de julho a 5 deste mês, a 28ª edição apresenta três representantes nacionais: *Estorvo*, de Ruy Guerra *(ver agenda do mês)*, e *Eu Tu Eles*, de Andrucha Waddington *(ver reportagem nesta edição)*. O terceiro filme não havia sido confirmado até o fechamento deste número.

Entre os concorrentes estrangeiros, que levam à cidade gaúcha um panorama da produção latina contemporânea, figuram o argentino *El Mismo Amor, La Misma Lluvia*, de Juan José Campanella, o espanhol *El Pianista*, de Mario Gas, e o mexicano *Santitos*, de Alejandro Springall. – AYDANO ANDRÉ MOTTA

O cartaz do festival: novos rumos e perto do circuito latino-americano

Filme coletivo

O público escreve roteiro na Internet

O cinema interativo já é realidade. O roteirista de *Ou Tudo ou Nada*, Simon Beaufoy, uniu-se ao crítico Simon Rose e criou o primeiro web site do gênero (www.itsyourmovie.com). Ali, o *thriller Running Time* vai sendo montado: um novo episódio vai ao ar às sextas-feiras, e os espectadores têm dois dias para escolher por votação, entre três opções, qual será o desfecho do seguinte. Até a apuração, os atores ficam de sobreaviso, pois ninguém sabe quem vai participar do novo capítulo – e, ao final, os roteiristas e a produção têm 24 horas para pôr tudo no ar. Itsyourmovie recebeu mais de 1,5 milhão de visitantes em junho. – FERNANDA RUSSOMANO

Furacão documentado

Sílvio Tendler filma a vida e a revolução estética de Glauber Rocha

Quase 30 horas de depoimentos gravados, um vasto material iconográfico, além de três horas de filmagens do enterro de Glauber Rocha, em agosto de 1981: essa é a matéria-prima do novo documentário de Sílvio Tendler. *Glauber – O Filme* pretende revelar aspectos inéditos do principal diretor do Cinema Novo: "Me sinto diante de um quebra-cabeças ou como se estivesse percorrendo um labirinto de uma figura que passou pela cultura brasileira como um furacão", diz Tendler. "Considero que três personagens foram fundamentais para um momento de ruptura e revolução moral, estética e de linguagem, além de várias outras, nos anos 60: Glauber, Pasolini e Godard". Com previsão de lançamento para este mês, o filme complementa uma seqüência iniciada com obras sobre Josué de Castro e Castro Alves, que, segundo Tendler, pretendem recompor um painel sobre o Brasil: "Sou detalhista e adepto do cinema artesanal. Como não tenho compromisso com a indústria, apenas comigo, estou trabalhando para ter o melhor resultado. Depois que tudo der certo, tenho vontade de fazer uma ficção que tenha o Glauber como tema". – RENATA SANTOS

Glauber: da linhagem de Pasolini e Godard

A VIOLENTA VIDA BANAL

Em *A Humanidade*, Bruno Dumont não consegue ir além do argumento de que a tragédia nasce da própria futilidade do mundo

Por Almir de Freitas

Talvez não exista desafio maior contido em uma obra de ficção do que o de mostrar a vida como ela é, o homem comum em um mundo comum. Às vezes, e apesar de tudo, pode ser mais difícil retratá-la do que vivê-la, o que não é nenhum consolo, pelo menos para um cineasta como o francês Bruno Dumont, que faz dessa banalidade e da violência que ela é capaz de produzir a matéria-prima de seus filmes. Seu segundo longa-metragem, *A Humanidade*, Grande Prêmio do Júri em Cannes em 1999 e já exibido aqui durante a 23ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, é mais uma amostra desse estilo, já conhecido por aqueles que viram o também premiado *A Vida de Jesus*.

Afora a grandiloqüência do título, *A Humanidade* é em tudo um filme simples, do argumento ao roteiro, da direção à montagem. Como em *A Vida de Jesus*, a história se passa em uma cidade interiorana, onde a vida se reduz ao quase mais que puro humano — pelo menos é o que se pretende. Não é fácil para o espectador, embora não se possa negar a Dumont a coerência tantas vezes reclamada entre a forma e o conteúdo.

Horizontes, grandes silêncios e caminhos longínquos preenchem grande parte da história do inspetor Pharaon, um homem que investiga o estupro e o assassinato de uma menina de 11 anos. Da vida pessoal desse policial pouco se sabe, a não ser que um dia teve mulher e filho, mora com a mãe implicante e mantém uma relação entre a repulsa e o desejo com uma vizinha e seu namorado desagradável. Em todos, o torpor do mundo comum: movimentos inúteis, covardias e comportamentos estúpidos.

O crime bárbaro não chega a abalar esse mundo. Embora se tome de horror (como a platéia, já que Dumont não economiza nos detalhes da violência), Pharaon, com seu olhar perdido, não entra em crise com a humanidade. Ele é um homem em crise, como todos os que o rodeiam. Isso, deduzimos, porque outro jeito não há diante do insistente silêncio e dos olhares perdidos dos personagens. Como já se disse, fácil não é.

É justamente essa ambivalência entre o mundo fechado dos personagens e o que de repente se revela para o exterior uma das principais características do cinema de Dumont. A violência, por mais brutal que seja, não é capaz de contrastar com a insipidez das coisas. Para ele, o extraordinário é caudatário do próprio ordinário, como se a banalidade engendrasse ela mesma o notável, por pior que seja ele. Nos filmes de Dumont, qualquer personagem é capaz de qualquer coisa.

Há, sim, espaço para uma ética aí. Em *A Vida de Jesus* (enquanto o espectador tenta inutilmente descobrir a razão desse título), o protagonista, Freddy, é um rapaz desempregado que gasta suas horas em andar de motocicleta com os amigos. Também aqui a banalidade é impressa em celulóide, num realismo que se poderia chamar de aleatório: as motos vão do campo para cidade, em longos caminhos, sem nenhum objetivo que não este mesmo, o de ir e vir. No fim, o comum Freddy e seus companheiros desocupados acabam por espancar até a morte um árabe que ousou se aproximar de sua namorada. A vida, além de besta, pode ser trágica.

Tanto em *A Vida de Jesus* como em *A Humanidade* a opção é por um cinema fortemente ancorado nas imagens, não nas palavras — nem é preciso dizer que os diálogos são os mais triviais. Provavelmente isso seja considerado natural, mais "autêntico", já que falamos de cinema, não de literatura. Mas certamente não faz, por si, com que um filme seja bom ou ruim. Por mais que a técnica de Dumont seja coerente com a sua ética, há um momento em que o sentido se esgota nele mesmo, e não sobra muito mais que o argumento. Uma militância só tem chances de ser bem-sucedida se cativa, surpreende e multiplica seus sentidos. Se não, está destinada ao enfado e ao esquecimento.

O ator Emmanuel Schotté como o inspetor Pharaon: olhar perdido e grandes silêncios

A Humanidade, segundo longa-metragem do francês Bruno Dumont, com Emmanuel Schotté, Séverine Caneele e Philippe Tulier

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**A Mulher do Lado** (*La Femme d'à Coté*, França, 1981), 1h46. Drama, em cópia nova.	Direção: do grande François Truffaut, já no terceiro ato de sua prolífica trajetória.	Gérard Depardieu, **Fanny Ardant** (*foto*), Véronique Silver. Produção: TF1, Les Films du Carrosse.	Quando o acaso os transforma em vizinhos, dois ex-amantes (Depardieu, Ardant) decidem retomar seu turbulento relacionamento do passado, com resultados trágicos.	Em meio às fofas e digestivas comédias românticas de hoje, um bilhete agridoce do passado não muito distante, para fazer lembrar as complicadas arestas do amor.	Nos detalhes – a perna mecânica da narradora, a instrutora de tênis, as ilustrações que Fanny Ardant desenha para livros infantis – que revelam a dualidade da relação amorosa.	"Um filme elegante e sombrio, repleto dos ecos profundos do romance e da tragédia." (*Variety*)
NO BRASIL	**Poucas e Boas** (*Sweet and Lowdown*, EUA, 1999), 1h35. Comédia dramática.	Direção: Woody Allen. Produção: Sweetland Films/Sony Classics.	A inglesa **Samantha Morton** (*foto*), Sean Penn (ambos indicados para o Oscar por seu desempenho), mais Uma Thurman, Anthony LaPaglia, Gretchen Mol.	A biografia (fictícia, mas abordada como real) de Emmet Ray (Penn), "o segundo maior guitarrista de jazz depois de Django Reinhart", músico de excepcional talento e caráter duvidoso.	Se não pelos desempenhos de Penn e, especialmente, Morton – que assegurou seu lugar em Hollywood com este papel –, ao menos pela deliciosa trilha musical. E para verificar como Allen retoma um estilo que é parte *Zelig*, parte *Broadway Danny Rose*.	Em Woody Allen, que aparece como ele mesmo, em sua persona de fã e conhecedor de jazz. E no diretor John Waters, que faz uma ponta. A fotografia, de Zhao Fei (favorito de Zhang Yimou), é suntuosa.	"Ao mesmo tempo em que dá a Woody Allen uma oportunidade de apresentar ao público um pouco da música que ele tanto ama, este filme também é um fascinante olhar sobre um personagem amoral, egoísta e complexo." (*Variety*)
NO BRASIL	**Estorvo** (Brasil, 2000). Drama.	Direção: Ruy Guerra, autor de clássicos do cinema brasileiro como *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1963). Produção: Skylight.	**Jorge Perugorría** (*foto*), Bianca Byington, Xando Graça, Tonico Oliveira e Susana Ribeiro.	Numa cidade suspensa no tempo e no espaço, mistura de Rio e Havana, o protagonista entra num mundo de terror e paranóia depois que alguém toca a campainha de sua casa. Adaptação do romance homônimo de Chico Buarque.	O filme, que representou o Brasil no Festival de Cannes em maio passado, foi bastante mal recebido pela crítica. Mas vale uma análise mais paciente, capaz de ver por baixo de sua aparência "difícil".	Em como Guerra aprofundou a gramática já complexa e subjetiva do livro de Chico Buarque. Em cinema, uma aposta assim é sempre ousada.	"*Estorvo* não é uma experiência agradável de cinema: é o espectador tonto, exige atenção, não tem digestão fácil. E traz de volta idéias borbulhantes de um cineasta que andava apático." (Pedro Butcher, **BRAVO!**)
NO BRASIL	**Vive l'Amour** (Taiwan, 1994), 1h58. Drama.	Direção: Tsai Ming-Liang, no filme que antecedeu *O Rio*. Produção: Central Motion Pictures Corporation.	Chao-jung Chen, Kang-sheng Lee, Kuei-Mei Yang.	Em Taipei, o cotidiano cinzento e quase sem diálogos de um agente funerário, uma corretora de imóveis e um vendedor ambulante.	Ming-Liang é um diretor importante do novo cinema asiático. Seus filmes, que retratam cruelmente a vida nas grandes metrópoles industriais, são lentos e silenciosos, o que às vezes resulta em um certo impasse narrativo.	No tratamento que o cineasta dá a temas como incomunicabilidade e homossexualismo. Como em *O Rio*, há uma mistura de delicadeza e grotesco, que às vezes funciona, às vezes não.	"Ming-Liang filma esse deserto espiritual com um rigor assombroso. Não há desvio sentimental, concessão ao espetáculo ou tentativa de explicação moralizante que distraia ou amenize seu retrato implacável." (José Geraldo Couto, *Folha de São Paulo*)
NO BRASIL	**A 3ª Morte de Joaquim Bolívar** (Brasil, 1999), 1h44. Drama.	Direção: Flávio Cândido. Produção: Cinema Novo.	O estreante Sérgio Siviero no papel de Joaquim Bolívar, mais Othon Bastos, **Jonas Bloch** (*foto*), Maria Lúcia Dahl, Antônio Pitanga, entre outros.	A visita do jovem Joaquim Bolívar à pequena vila fictícia de Burruchaga, no interior do Estado do Rio, em três momentos diferentes – 1964, 1979 e hoje –, e sua postura diante da construção de uma hidrelétrica na região.	O filme teve seu roteiro selecionado para o 1º Laboratório de Roteiristas do Sundance Institute, de Robert Redford, em 1996, e foi o vencedor do 3º Prêmio HBO de Cinema.	Na construção do roteiro: os personagens se transformam de acordo com o momento histórico, mas não envelhecem. E nas cenas em preto-e-branco, que tiveram como câmera o fotógrafo Dib Lutfi e fazem referência a *O Santo Guerreiro contra o Dragão da Maldade*, de Glauber Rocha.	"A 3ª Morte de Joaquim Bolívar é meu filme de estréia. Afirmo o pretensioso objetivo de retomar a linha evolutiva do Cinema Novo desde seu início e tentar escrever novos rumos dentro do binômio estética arrojada/discurso polêmico. Esse é um filme de agitação e não é politicamente correto." (Flávio Cândido, diretor)
NO BRASIL	**5º Festival de Cinema Judaico de São Paulo**, de 1º a 6, no Cinesesc, MIS, Hebraica e Sala Sony (todos em SP).	Direção artística: Daniela Wasserstein; coordenação geral: Glória Manzon; produção: Guiga Network. Patrocínio: Bradesco.	35 produções premiadas em festivais como os de Berlim, Toronto e Cannes. Uma mostra homenageia o cineasta húngaro Péter Forgács, de *Descendo o Danúbio*, que virá ao Brasil a convite da organização.	Filmes que abordam o judaísmo em diferentes aspectos – político, histórico, cultural. A programação se divide entre a retrospectiva da obra de Forgács, a mostra competitiva e a exibição de títulos que fizeram parte de edições anteriores do festival.	Pioneiro do gênero na América Latina, o festival consolidou-se como um importante espaço de apresentação da produção cinematográfica mundial de temática judaica.	Em **Um Dia em Setembro** (*foto*), filme que encerra o festival deste ano e ganhou o Oscar 2000 de documentário. Dirigido por Kevin MacDonald, conta a história do ataque de terroristas palestinos à equipe de Israel na Olimpíada de Munique, em 1972.	"Ao promover este intercâmbio cultural entre diferentes comunidades, buscamos trazer uma série de peças cinematográficas que teriam raras condições de se apresentar ao público brasileiro." (organização do Festival)
NO BRASIL	**Happy, Texas** (*Happy, Texas*, EUA, 1999), 1h38. Comédia.	Direção: Mark Illsley, em seu primeiro longa-metragem. Produção: Miramax.	Jeremy Northam, **Steve Zahn** (*foto*), William H. Macy, Ally Walker, Illeana Douglas, entre outros do cinema independente.	Um acidente com o carro que levava três criminosos à penitenciária liberta-os. Um deles é perigoso, e os outros dois se disfarçam de casal homossexual em visita a uma pequena cidade do Texas.	Este foi um dos dois filmes mais aclamados no Sundance Film Festival do ano passado (o outro foi *A Bruxa de Blair*), rendendo um prêmio especial do júri a Steve Zahn.	Em mais uma ótima performance de William H. Macy, desta vez como um xerife homossexual carente. Macy foi nomeado ao Oscar de Melhor Ator Coadjuvante por sua interpretação em *Fargo* (1996). Em *Magnólia*, ele é o ex-garoto prodígio que se torna um adulto frustrado.	"*Happy, Texas* é uma espécie de filme sagaz, uma comédia comunitária para a qual o público em geral tem mostrado certa resistência. Assim mesmo, tem um charme fácil, um senso de humor inteligente, uma benevolência para com seus personagens estranhos que Hollywood faria bem em emular. Se os cinéfilos perderem esse filme, estarão perdendo um mimo." (*Time*)
NO BRASIL	**60 Segundos** (*Gone in Sixty Seconds*, EUA, 2000). 1h57. Ação.	Direção: do videoclipeiro Dominic Sena, o homem que inventou a imagem do Duran Duran, em seu terceiro filme. Produção: Touchstone Pictures/Buena Vista International.	**Nicolas Cage**, **Angelina Jolie** (*foto*), Giovanni Ribisi, Robert Duvall.	Para livrar o irmão (Ribisi) de um apuro, um ex-ladrão de automóveis (Cage) precisa voltar ao crime e roubar 50 carros de luxo em uma única noite, com a ajuda de uma bela ladra (Jolie) e de um veterano mestre da contravenção (Duvall). Refilmagem de um cultuado filme B de 1974.	Para descobrir o que é possível fazer, no bom e no mau sentido, com um orçamento ilimitado e 50 carros de luxo (de verdade).	Nos carros. Num filme que não tem roteiro, apenas uma premissa, eles são tudo. E na perseguição final – ponto forte do filme original, foi recriada com ainda maior violência, dinamismo e, na maior parte do tempo, Nicolas Cage ao volante.	"Até mesmo os fãs mais entusiasmados dos filmes-pipoca cheios de perseguições e desastres vão reclamar dos buracos na pista desta corrida contra uma história sem sentido." (*Entertainment Weekly*)
NO BRASIL	**Paixões Paralelas** (*Passion of Mind*, EUA, 2000), 1h45. Romance/mistério.	Direção: do francês Alain Berliner (*Minha Vida em Cor-de-rosa*), em sua primeira incursão por Hollywood. Produção: Paramount Classics.	**Demi Moore** (*foto*), Stellan Skarsgard, William Fichtner.	Durante o dia, Marie (Moore) é uma resenhista viúva, com dois filhos, vivendo no sul da França; à noite, em sonhos, ela é Marty, uma agente literária solteira em Nova York. Ou seria o oposto?	O tema da vida dupla, em aberto, passa pelo crivo de um diretor europeu – mas que está trabalhando, claramente, dentro das restrições impostas por Hollywood.	Na precisa e detalhista direção de arte (de Pierre-François Limbosch) e na fotografia (de Eduardo Serra). Ambas estabelecem com rigor os dois hemisférios da vida da protagonista – e é importante saber que o roteirista Ron Bass exigiu que nenhuma alteração fosse feita em seu texto.	"Uma parte do problema em filmes como este é que a platéia sai do cinema achando que os criadores da obra não levaram a sério nenhuma palavra ou idéia que colocaram na tela." (*The New York Times*)
NO EXTERIOR	**Shower** (*Xizhao*, China, 2000), 1h32. Comédia dramática.	Direção: de Zhang Yang, no segundo filme de uma breve (três anos) mas aclamada carreira. Produção: Imar Film/Xian Film Studio/Sony Pictures Classics.	**Zhu Xu** (de *The King of Masks*, de Wu Tianmig), **Jian Wu** (de *To Live*, de Zhang Yimou), **Pu Cun Xin** (*foto*).	Na Pequim dos dias de hoje, o filho yuppie (Xin) do velho dono de uma casa de banhos (Xu) vem visitar o pai e o irmão mais moço (Wu), deficiente mental, que o ajuda a administrar o estabelecimento.	É uma calma e delicada reflexão sobre uns dos conflitos básicos das sociedades asiáticas de hoje: a tensão entre o consumismo desvairado, com que o ocidente acena por meio das promessas da globalização, e a lentidão descontraída dos costumes do passado.	No universo humano com que Yang – também roteirista – povoa sua casa de banhos: os velhos amigos eternamente empenhados num interminável jogo de xadrez ou numa animada luta de grilos, por exemplo.	"Uma comédia séria e inspiradora, Shower apresenta uma versão inteligente e mordaz da fábula do filho pródigo – mostrando que, nos dias de hoje, a ovelha negra da família não é exatamente um sibarita decadente, mas um jovem rico, esnobe e obcecado pelo trabalho." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE ESTORVO: RICARDO FAZANELLO/DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

No dia 17 deste mês faz cem anos que morreu Eça de Queiroz (1845-1900), inequivocamente tido, fora de Portugal, como o maior prosador português de todos os tempos e talvez o grande mestre do romance em língua portuguesa. Em seu país de origem, no entanto, ainda é motivo de acalorados debates. Para muitos, Camilo Castelo Branco erigiu uma obra não apenas infinitamente mais extensa como também superior. A escrita de Camilo, mesmo atropelada pelos broquéis hiperbólicos do Romantismo, fluiria com mais graça do que a do "realista" Eça. Para esses, o autor de *O Primo Basílio* foi uma inteligência convertida à literatura, mas lhe faltaria o triunfo superior de uma vocação. Não se partilha aqui dessa convicção — até porque tanto faz se o artista é assistido pelo dom ou pela labuta; o que importa é a obra que deixa —, embora ela levante, sim, para usar uma expressão eciana, o "véu diáfano da fantasia" que cobre a obra e a vida do escritor e contribua para dimensionar seu legado às letras de língua portuguesa. Legado esse que, no Brasil, será reforçado com a publicação dos dois últimos volumes de sua obra completa pela editora Nova Aguilar (*ver quadro de lançamentos*).

Que Eça tenha escrito pelo menos dois romances exemplares — *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias* —, não há dúvida. Com eles, atingiu o promontório da prosa realista (ou naturalista, no primeiro exemplo, para acatar a distinção que normalmente se faz) portuguesa. O primeiro é o puro romance de tese, como é também *O Primo Basílio* (1878). O intento da chamada Geração de 70 de denunciar as mazelas sociais, a hipocrisia da vida burguesa e as tontices idealistas do Romantismo está neles perfeitamente plasmado.

Eça, personagem de Eça

No centenário da morte de Eça de Queiroz, a edição definitiva de sua obra no Brasil mostra um autor fundamental, que atingiu a excelência artística com uma visão de mundo tomada de empréstimo e depois renegada. Por Reinaldo Azevedo

Eça vestido de mandarim (título, aliás, de uma novela sua): criação literária de si mesmo. Na pág. oposta, uma das assinaturas do escritor

FOTO DIVULGAÇÃO

As ocorrências que envolvem *O Crime do Padre Amaro* (1880) e *Os Maias* (1888) são chaves importantes para tentar compreender por que o escritor que escreveu algumas das melhores páginas da literatura portuguesa também conseguiu escrever algumas das piores. Comecemos pelo padre. Seu *Amaro* teve nada menos de três versões. A primeira se resumia aos amores impossíveis de uma rapariga e um jovem que resolvera vestir a batina. Nada mais. Desta para a terceira e definitiva, a de 1880, Amaro se converte num crápula bem ao gosto do anticlericalismo de rigor entre os partidários da literatura realista. Vale dizer: Eça de Queiroz escrevia um livro *ad hoc*, adaptado ao gosto da maré mais do que então influente na literatura européia. A imaginação do artista saltava de um padrão romântico – amores impossíveis de um clérigo e de uma jovem poderiam bem estar numa novela de Camilo – para render seus serviços no altar da ortodoxia do romance social.

Com *O Primo Basílio*, a rendição fora completa. Eça não intentou outra coisa que reescrever em tintas locais o *Madame Bovary*, de Flaubert, um de seus mestres. Sua Ema é Luísa (embora esta seja mais tonta); Charles, o marido bocó, é Jorge (embora este seja mais esperto); o sedutor será Basílio, o primo, um grosseirão amaneirado incapaz de açular a imaginação romântica de quem quer que fosse. O ruído que se ouve ao fundo é a média burguesia lisboeta, mas os pilares são inequivocamente flaubertianos. Inequívocos, porém com muito menor brilho, intensidade, complexidade. Se a Ema de Flaubert se deixa corroer pelo desengano e pela culpa e morre num gesto de altivez, a Luísa de Eça não é senão vítima de uma trapaça e dos planos mesquinhos de Juliana, a criada (não fosse a esperteza desta, todos terminariam bem: ela, o marido corneado e o Basílio folgazão...). Em Ema, a imaginação feminina, ainda que no erro e na fraude, tem um potencial verdadeiramente subversivo (sabiam bem os reacionários de plantão o que faziam quando a levaram, na pessoa de Flaubert, às barras dos tribunais); Luísa é uma idiota que cai na lábia de um falastrão.

Abaixo, o chamado "grupo dos cinco" em 1884: da esquerda para a direita, Eça, Oliveira Martins, Antero de Quental, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro. Todos acabaram por revisar posições, amargurados com a própria obra, saudosos das glórias passadas

FOTO ICONOGRAPHIA

Reconheça-se, no entanto, que personagens laterais, a já citada Juliana e o Conselheiro Acácio, dão provas, num livro ruim, do grande talento do escritor. A criada é dos personagens mais patéticos, repugnantes e dignos de pena da literatura universal. Seu ressentimento é tão visceral que assusta; seus sonhos são tão mesquinhos que constrangem. Acácio, por suas tautologias e retórica oca, se tornou metáfora da sapiência inútil e superficial. Num tratado de baixa sociologia, são personagens que emergem para a diferença. Eça, ele próprio, sabia que fizera um livro ruim. Em carta a seu amigo Ramalho Ortigão, escreve: "Acabei *O Primo Basílio* – uma obra falsa, ridícula, afetada, disforme (...). O estilo tem limpidez, fibra, transparência (...). Mas a vida não vive". Machado de Assis escreveu que Luísa não era outra coisa que um "títere". E ainda se saiu com uma ironia memorável: concluiu que o sucesso da mulher adúltera só depende da fidelidade dos criados.

O ápice de sua obra realista-naturalista virá mesmo com os dois volumes de *Os Maias*, divisa, pois, entre o escritor que veio antes – combativo, republicano, crítico ácido da aristocracia decadente e da burguesia – e o que virá depois, já despotencializado de qualquer fervor reformista, seja na obra, seja na vida, condescendendo com uma certa grandeza abstrata de um Portugal só existente nos desejos e na memória afetiva. Numa carta endereçada a seu editor em 1887, por ocasião da publicação do primeiro volume, Eça reitera a necessidade de haver um subtítulo para *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, com o que fica claro o sentido de trilogia que o livro assume ao lado de *O Crime do Padre Amaro – Cenas da Vida Devota* e de *O Primo Basílio – Episódios da Vida Doméstica*.

Com *Os Maias*, o escritor praticamente fecha o cerco crítico (depois, viria o exultório) que fez à sociedade portuguesa, embora dela já estivesse apartado havia tempos – diplomata, transferiu-se para Cuba em 1870, dali para a Inglaterra em 1874 e, finalmente, para Paris em 1888 (ano da publicação de *Os Maias*), onde morou até morrer. No livro que vai relatar os amores incestuosos dos irmãos Maria Eduarda e Carlos Eduardo se tece, aparentemente (e atente-se para o advérbio), um dos mais espetaculares e cruéis quadros da alta sociedade portuguesa.

A história do amor proibido de dois irmãos tem uma amplitude e um sentido maiores do que fizera até então nos dois outros romances famosos – escrevera ainda nos intervalos *O Mandarim* e *A Relíquia*, obras menores, mas que já deixam entrever o seu fastio com aquela literatura que desenhava os cenários de uma lógica imperturbável na qual os personagens se moviam atados, para lembrar Machado, pela sociedade titereira. Há, sim, resquícios de esquematismo. A primeira parte do romance, que praticamente corresponde ao primeiro volume, como que prepara, explica e justifica o que se passará depois. O argumento é folhetinesco. Nos três primeiros capítulos, relativamente curtos, se apresentam os antecedentes psicológicos, econômicos e até físicos do que se vai desenrolar nos outros quinze. Também estão ali as circunstâncias que resultarão nos amores incestuosos dos dois irmãos.

Mas é preciso superar esse molde algo enganoso em que a obra se conforma. O que Eça fez nesse romance não se resume àquilo que em *O Crime do Padre Amaro* ou em *O Primo Basílio* poderia ser classificado como a força da sociologia descritiva compondo personagens sem relevo. Se, em *Os Maias*, não há investigação psicológica (não há), há, no entanto, o estabelecimento de grandes planos de comportamento, fundidos com a história (aquela que se costuma escrever com "h" maiúsculo). O resultado são personagens que, como é de rigor, ainda não escrevem sua vida como querem, e sim sob certas circunstâncias que não são de sua escolha, é fato, mas que estão longe da previsibilidade dos animais sociais antes enlaçados pelo autor numa teia de previsibilidades e fatalidades para lhes estudar o comportamento típico: o clérigo canalha incapaz de vencer os próprios instintos, a casada insatisfeita que não resiste ao adultério, o burguês janota alheio a qualquer forma de compromisso, o aristocrata decadente incapaz de entender um palmo adiante do nariz. Destaque-se, de resto, que nenhum desses personagens se constituía, de fato, em representante de sua classe. O próprio Eça reconheceu numa carta quanto a sua Luísa se mostrava, na verdade, atípica na pequena-burguesia puritana lisboeta. Mas ela era necessária àquele experimento literário em particular.

Carlos Eduardo e Maria Eduarda resultam da união infeliz de um pai fraco e suicida (Pedro), um misto de ensimesmamento hamletiano, fúria edipiana e fervor amoroso de Romeu traído com uma Julieta (Maria) da pá virada, que foge com um aventureiro de boa lábia. Apartados, reencontram-se para viver a sua tragédia privada segundo os códigos – e aí entra o Eça de sempre – de sua classe. Então se opera o magistral. O que poderia ser mais um "estudo" se transforma numa magnífico painel *fin-de-siècle* já não da burguesia lisboeta apenas, como se tem dito, mas da Europa. Embora Eça reclamasse, mais de uma vez, que lhe sobrasse estilo e lhe faltassem idéias, dessa vez elas estão todas ali, fragmentadas, é fato, em situações mais próximas do drama ligeiro do que do romance. Uma passagem, a do poetastro Alencar a lamentar as injustiças sociais num sarau, vale ser reproduzida:

FOTO DIVULGAÇÃO/NÚCLEO DO INSTITUTO CAMÕES EM SÃO PAULO

"A sala permanecia muda e desconfiada. E o Alencar, com as mãos tremendo no ar, desolava-se de que todo o gênio das gerações fosse impotente para esta coisa simples – dar pão à criança que chora!

Martírio do coração!/ Espanto da consciência!/ Que toda a humana ciência/ Não solva a negra questão!/ Que os tempos passem e rolem/ E nenhuma luz assome./ E eu veja de um lado a fome/ E do outro a indigestão!

Ega torcia-se, fungando dentro do lenço, jurando que rebentava. *E do outro a indigestão!* Nunca nas letras líricas se gritara nada tão extraordinário! E sujeitos graves, ao redor, sorriam daquele 'realismo' sujo. Um jocoso lembrou que para indigestão já havia o bicarbonato de potassa."

Nessa, como em outras situações de *Os Maias*, Eça transfere o seu notável humor e senso crítico, freqüentes nas cartas aos amigos e nos artigos de jornal, para a sua literatura. De maneira entre jocosa e cínica – dir-se-ia enfastiada mesmo –, ironiza as questões literárias e políticas do fim do século 19. Mas, já se disse aqui, ele mesmo o disse, não era um escritor de idéias, e sim um estilista. De comum com tudo o que escreveu, mesmo as obras ruins, há em *Os Maias* uma naturalidade e uma fluência na língua portuguesa como não se viram antes e raramente serão vistas depois. A agilidade dos diálogos, a galeria variada de personagens, a precisão substantiva das descrições e a capacidade de criar situações que praticamente impõem aos personagens a sua ação imediata o fazem mestre incomparável.

Ademais, o rigor com que construiu personagens dotados de uma moral, no fim das contas, de curto alcance, mal de que não escapam nem mesmo seu Fradique Mendes ou seu Jacinto (criados ambos para ser bacanas...), alcança a excelência em Carlos Eduardo. Ele é uma monstruosidade que atinge o sublime, feito só de super-

A literatura pregou uma peça em Eça (acima, com os filhos José Maria e Maria): ao renegar o que era e buscar ser quem não era, perdeu-se, mas se encontrou com a grande obra; ao reencontrar-se consigo mesmo, perdeu-se como escritor, mas parece ter encontrado sossego na vida

Acima, o escritor com Emília, sua mulher. Na página oposta, as ruas da Lisboa de hoje, que podem ser as mesmas descritas na sua obra: basta vê-la vestindo o manto da fantasia e da saudade. Por ali circularam, nas descrições precisas da literatura realista, personagens inesquecíveis como o Conselheiro Acácio e Carlos da Maia

ficies, formado só pelas exterioridades, tocado ora pela paixão cega, ora pelo desinteresse. Sua filosofia de vida, como fica espetacularmente revelado nas páginas finais do romance, é a vacuidade, o nada, a consciência do absurdo da existência. Nele, coisa nenhuma, nem interesse particular nem uma idéia redentora, o fazia mover-se. A maquinaria sociológica que o escritor pôs a serviço da literatura para justificar suas Luísas, Basílios e Amaros é substituída, em *Os Maias*, por uma espécie de teoria do puro acidente. Repare-se no trecho abaixo, quando Carlos busca se separar da irmã-amante. Poucas vezes se escreveram páginas tão angulosas e incômodas: "Quando seus braços o enlaçavam, o esmagavam contra seus rijos peitos túmidos de seiva, ainda de certo lhe punham nas veias uma chama que era toda bestial. Mas apenas o último suspiro lhe morria nos lábios, aí começava insensivelmente a recuar para a borda do colchão (...). Se partisse com ela, seria para bem cedo se debater no indizível horror de um nojo físico. E o que lhe restaria então, morta a desculpa do crime, ligado para sempre a uma mulher que o enojava – e que era... Só lhe restava matar-se". O que ele não fará, sabemos. No fim das contas, Carlos Eduardo resume a sua filosofia de vida: "Tudo aceitar, o que vem e o que foge (...) Deixar essa matéria organizada que se chama Eu ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito universo... Sobretudo não ter apetites. E, mais que tudo, não ter contrariedades".

A MALDIÇÃO DE CASTILHO. Eça chegara ao promontório. Só lhe restava descer. O conjunto do que produziu, como se tem visto, é diverso e desigual. Mas não há como não lamentar um certo "antiestalo" (para lembrar o estalo de padre Vieira, que teria desmaiado estúpido e acordado gênio) que sofreu em sua carreira de escritor.

Obras que sucederam a *Os Maias*, como a *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e *As Cidades e as Serras* (1901), revelaram o estilista de sempre, mas agora sem qualquer força que o animasse. Ao contrário. Um certo desejo de se reconciliar com o Portugal que, no fim das contas, padeceu no brilho de sua pena, cria um idealista de vista curta, que alimenta sentimentos, no caso de *As Cidades...*, tacanhos, quando não reacionários. E não que seja ruim por isso; Fernando Pessoa é um dos artistas mais conservadores nascidos em Portugal, mas quanto brilho e originalidade em *Mensagem*, a obra da restauração literária!

Eça, não. Desmilingüiu-se numa visão ingênua ou da vida serrana, ou do medievo português ou de um humanismo difuso, da contemplação. O Jacinto de *As Cidades e as Serras* é uma mistura de Emílio e bom selvagem com dois séculos de atraso. Como personagem, nada vale; como ser filosofante, é de uma pobreza franciscana; como observador da cultura e da economia do fim do século, é um ignorante. Que diabos, afinal, aconteceu com Eça, convertido a reconstruir a vida de santos em textos tão belos quanto, no fundo, inócuos? A explicação plausível é que, enfim, caminhou para ser um dos seus, oriundo que era das camadas superiores da sociedade portuguesa, diplomata de carreira e, como se vê no início deste texto, abraçado a uma causa que lhe era estranha e externa. Eça foi, afinal, um personagem eciano.

Mas há também o insondável, ao menos à primeira vista. E ele dá conta de que a geração de algum modo ligada à Questão Coimbrã, o movimento que introduziu "a bengaladas" o Realismo em Portugal e ridicularizou o oficialismo romântico do então poderoso António Feliciano de Castilho (*ver referência no quadro de lançamentos*), parece ter sucumbido a uma sua quase maldição. Como um terrível Tirésias, previu o poeta cego das *Cartas de Eco e Narciso* um mau destino para o movimento realista e seus próceres. Ora mais, ora menos, ora na poesia, ora na prosa, Eça de Queiroz, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Fialho de Almedia, Ramalho Ortigão, entre outros, acabaram por revisar posições, todos algo amargurados com sua própria obra, todos eles Jacintos na vida, saudosos das glórias passadas, de Deus, do idílio com a natureza.

E, convenhamos, nada tão profundamente português quanto essa saudade do que não houve ou do que poderia ter sido. A literatura pregou uma peça em Eça de Queiroz: ao renegar o que era e buscar ser quem não era, perdeu-se, mas se encontrou com a grande obra; ao reencontrar-se consigo mesmo, perdeu-se como escritor, mas parece ter encontrado sossego na vida.

FOTO DIVULGAÇÃO/NÚCLEO DO INSTITUTO CAMÕES EM SÃO PAULO

FOTO DIVULGAÇÃO/NÚCLEO DO INSTITUTO CAMÕES EM SÃO PAULO

Lisboa como estilo

Eça mostrou a exuberância de sua linguagem e ironia nas descrições da capital portuguesa. Por Luiz Antonio de Assis Brasil

Eça de Queiroz, um dos nomes dominantes da literatura portuguesa de todos os tempos, não nasceu nem morreu em Lisboa. Entretanto, ninguém mais identificado com a geografia e com a paisagem humana e social da metrópole lusitana. Autor realista, fez descrições minuciosas das ruas, praças, vielas, igrejas, palácios – e visitar Lisboa tendo à mão alguns de seus romances, especialmente *Os Maias*, *A Capital!*, *O Primo Basílio* e *A Relíquia*, é o mesmo que percorrer um roteiro de descobertas comprometedoras: adquire-se uma imediata cumplicidade com seus habitantes, e as ruas assumem um sentido familiar e íntimo, bem diverso daquele festejado nos guias turísticos. Agente diplomático, vivendo em Havana, Bristol, Newcastle e em Paris, transformando-se em homem do mundo, Eça teve em Lisboa o seu ponto de referência, seu espaço existencial. Era o lugar para onde sempre voltava. Mas nunca se entregou a uma paixão irracional: a leitura de suas obras mostra-nos um escritor algo enfadado com a mesquinhez e a obtusidade dos seus contemporâneos. Retrata Lisboa como uma cidade provinciana, periférica, imitadora de tudo que vem de fora, especialmente da França, povoada por personagens ridículos e afetados, sem nada de interessante. Num dia de mau humor, chegou a escrever na *Gazeta de Portugal*: "Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, Alemanha achou o misticismo. Lisboa, o que criou? O Fado".

Para quem sabe ler nas entrelinhas de seus textos, emerge uma outra Lisboa, visceral, pictórica, plena de alegorias e, por que não dizer, maternal. Eça parece comprazer-se em mostrar o lado calhorda e vulgar da cidade. É como em certos casamentos: só quem tem tanto amor pode queixar-se tanto.

O Primo Basílio poderá conduzir-nos a um itinerário pelo centro da capital. Há um momento em que o Conselheiro Acácio encontra a recém-adúltera Luísa, que vem descendo pelo Moinho de Vento para tomar uma carruagem que a levará ao "Paraíso", nos Arroios: lá, no seu "ninho de amor", vai encontrar-se

O ápice da obra realista-naturalista de Eça (acima) viria com *Os Maias*, divisa entre o escritor anterior – combativo, republicano, crítico ácido da aristocracia decadente e da burguesia – e o que virá depois, já despotencializado de qualquer fervor reformista, seja na obra, seja na vida

com Basílio, o amante. Ela, naturalmente, vem pressurosa e amedrontada. O Conselheiro, amigo da família, insiste em acompanhá-la. Acácio é um homem muito limitado intelectualmente e ultranacionalista, que tem uma grande paixão pelos cenários portugueses: no presente momento, escreve uma monstruosa *Descrição Pitoresca das Principais Cidades de Portugal e Seus mais Famosos Estabelecimentos* – e serve-se desse seu tino descritivo para atormentar a infeliz mulher, que não vê a hora de enxergá-lo pelas costas. Está desenhado o pretexto para uma das páginas mais deliciosas a respeito de Lisboa. Como estão numa zona alta e vêm descendo em direção ao Chiado, o Conselheiro não perde a oportunidade de ir louvando a cidade logo abaixo.

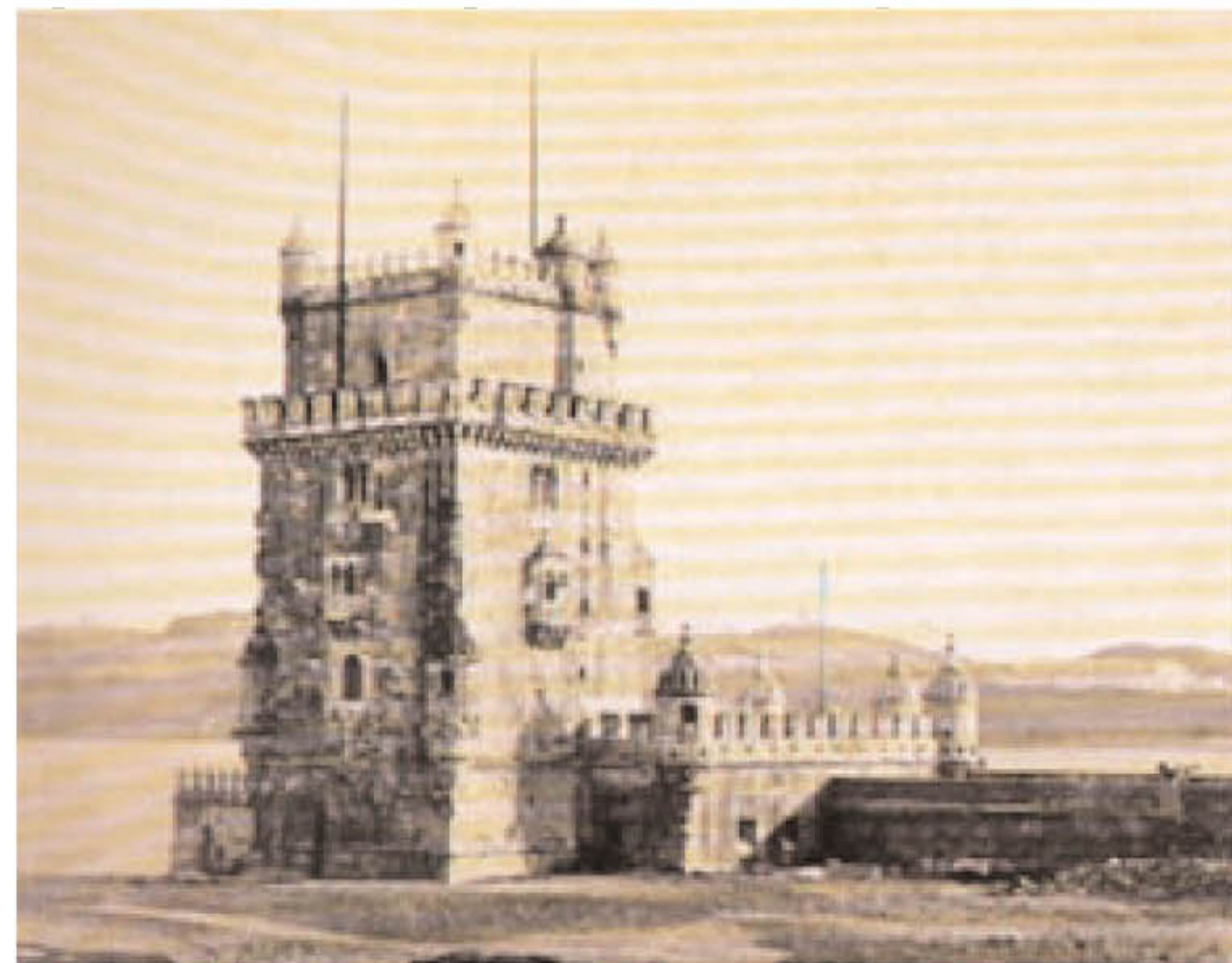
A poucos metros do ponto em que se encontraram, está o jardim miradouro de São Pedro de Alcântara. Resolvem (isto é, o Conselheiro resolve) parar um pouco. Encostam-se à grade. Lá de cima, ele, com imensa pachorra, vai comentando o que estão vendo: o Passeio Público — que hoje não existe mais, substituído pela praça dos Restauradores, no início da elegante avenida da Liberdade —; o Castelo de São Jorge, "atarracado, ignobilmente sujo"; a Sé medieval, "de aspecto abacial e secular"; ao fundo, um pedaço do rio Tejo, onde "duas velas brancas passavam devagar". "Grande panorama!", diz o Conselheiro, e Luísa a pensar nas horas que passam, Basílio já a espera no ninho de amor. Mas o tormento de Luísa — e nossa alegria de visitante — não termina: tomam a rua de São Roque, atual da Misericórdia, onde ela olha para o relógio de uma confeitaria, "era meia hora depois do meio-dia! Já Basílio esperava!". Nem tem tempo para deliciar-se com todos os aromas dessa cidade intensamente perfumada: alecrim, pastelarias, cedro, essências múltiplas que encantam o forasteiro. Chegam ao Chiado e estacam em frente da igreja do Loreto — templo das missas chiques —, junto ao largo de Camões, no qual pontifica a estátua do Poeta e serve, aliás, de cenário final de *O Crime do Padre Amaro*. O Chiado — deve essa denominação à alcunha de um célebre ator — era e é ainda hoje um lugar de livrarias históricas, como a Bertrand, confeitarias, luvarias, teatros — entre esses o célebre São Carlos, no qual há a cena inicial de *A Tragédia da Rua das Flores* —, lojas *à la mode*, um lugar, enfim, para espairecer e encontrar pessoas.

A Obra

A obra de Eça foi publicada no Brasil por diversas editoras. As que têm mais títulos são a L&PM, a Ediouro e a Ática, além da Nova Aguilar, que neste mês termina de publicar suas obras completas (*ver destaque adiante*). Ficção publicada em vida: *O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, O Mandarim, A Relíquia, Os Maias, O Mistério da Estrada de Sintra*. **Ficção póstuma:** *A Correspondência de Fradique Mendes, A Ilustre Casa de Ramires, A Cidade e as Serras, A Capital!, O Conde Abranhos, Alves & Cia., A Tragédia da Rua das Flores*. **O escritor também publicou contos e textos na imprensa.**

FOTO ICONOGRAPHIA

Mas o que menos Luísa quer é espairecer. Para livrar-se de seu importuno acompanhante, decide atravessar a rua e entrar na igreja dos Mártires, e quando vai despedir-se do Conselheiro, pretextando orações, este diz que, se ela não se importa, ele a aguardará. Na bela igreja, Luísa tem delírios ao mirar os Cristos chagados, as virgens com os peitos trespassados por espadas, e julga ver Basílio, a pequena cama de ferro do "Paraíso", "o pequeno bigode de Basílio!". E já eram quase duas da tarde... sai, espreita: lá está o Conselheiro, impávido, esperando, lendo os proclamas. Descem o Chiado, descem a elegante rua Nova do Carmo, dão no Rossio, a grande praça central de Lisboa, onde tudo (ou quase tudo) acontecia; existente já na Idade Média, abrigou o tribunal da Inquisição, e ali se executavam os autos-de-fé. Um espaço familiar a Eça: no número 26, no 4º andar, por sobre o atual e famoso Café Nicola, ele residiu de 1866 a 1872 — entre o fim do curso de Direito e a partida como cônsul em Havana — e era onde se hospedava quando em Lisboa. Da sua sacada, Eça enxergava o Teatro de D. Maria 2ª e "sua fachada idiota", e ainda o monumento a d. Pedro 4º (o nosso d. Pedro 1º), uma estátua de bronze escuro sobre uma altíssima coluna coríntia esbranquiçada — no dizer de Eça, "uma vela de estearina colossal e apagada". Se nossos olhos observam com rigor estético, podem até concordar com esse juízo, mas nosso afeto perdoa os deslizes arquitetônicos e o azedume do escritor. O Rossio é o espaço mais freqüentado pelos personagens de Eça: ali, num primeiro andar de esquina, ficava o consultório médico — aliás, sempre vazio — do diletante e ricaço Carlos da Maia. Estamos em plena Baixa pombalina, um espaço urbano habitável e harmonioso, traçado pelas luzes racionalistas do marquês de Pombal depois que Lisboa foi destruída pelo terremoto de 1º de novembro de 1755. Luísa, contudo, não tem tempo para essas con-

Abaixo, a Torre de Belém, em Lisboa, monumento para o orgulho nacionalista do Conselheiro Acácio. Personagem secundário de *O Primo Basílio*, ele é a reprodução literária de um tipo social: o homem da sapiência inútil e superficial

O Modelo Brasileiro

A criação de Jacinto, protagonista de *A Cidade e as Serras*, foi inspirada em Eduardo Prado. Por Luiz Felipe d'Avila

Em 1889, Emília, a mulher de Eça de Queiroz, expressou numa carta um certo ciúme em relação a um dos melhores amigos de seu marido, Eduardo Prado: "É o Prado que lhe traz notícias; é o Prado que o ajuda nas revisões, é quem sugere os passeios e quem traz novos amigos". Eduardo foi um dos últimos grandes aristocratas que acreditavam que o verdadeiro papel da elite é servir ao país e ajudar a formar uma nação. Filho caçula de Veridiana e Martinho Prado, foi criado numa casa onde a política, a cultura e o debate das questões socioeconômicas faziam parte da vida familiar.

Quando d. Pedro 2º visitou São Paulo pela última vez, em 1887, fez questão de visitar Veridiana em seu palacete (o atual São Paulo Clube, em Higienópolis). Foi uma deferência especial a uma família notável. Antônio Prado, o filho primogênito de Veridiana, era senador e ministro do Império; Martinho era um dos principais líderes abolicionistas e um dos responsáveis por organizar a imigração dos colonos italianos para o Brasil; Caio foi presidente das províncias de Alagoas e Ceará. Eduardo nunca ocupou um cargo público, mas escrevia para vários jornais e revistas – depois teve seu próprio jornal, *O Commercio de S. Paulo* – e se tornou um "embaixador" especial do Brasil na Europa. Os governantes recorriam a ele para negociar com os Rothschilds ou Louis Cohen, em Londres, empréstimos para o Brasil e para São Paulo.

Eça admirava Eduardo. O que o fascinava no amigo brasileiro – "o bom Prado", como ele costumava chamá-lo – era o "desprendimento das convicções consagradas do seu tempo"; ele não "estava impregnado de materialismo e de relativismo, não ficava embevecido com as últimas produções literárias de Paris, não era o protótipo de mocidade que toda sua geração parecia ser". Eça era 15 anos mais velho, e talvez o amigo brasileiro tivesse sido uma espécie de alter ego seu. Eça era nervoso e tímido; Eduardo, irrequieto, impulsivo e extrovertido. A casa de Eduardo em Paris tornou-se um dos mais agradáveis pontos de encontro de brasileiros ilustres e intelectuais europeus. Eça era um assíduo freqüentador dessas reuniões.

O amigo querido acabou se transformando em personagem do póstumo *A Cidade e as Serras*. Assim como Jacinto, o protagonista do romance, Eduardo era um homem rico, que gostava de cultivar a companhia de gente ilustre. Ambos eram grandes anfitriões e tinham prazer em receber, o que fez de suas residências lugares diferenciados e muito apreciados pelos "eleitos". Tanto Eduardo como Jacinto gostavam da natureza e cultivavam uma idéia romântica do campo; um lugar puro, belo e que ainda resiste à corrupção da cidade. Mas, em 1889, Eça estava mais preocupado com a decisão de Eduardo de voltar ao Brasil – para lutar contra a República recém-proclamada – do que com o seu futuro romance.

A estada de Eduardo no Brasil não durou muito. Em 1894, ele foi exilado por causa da publicação de *A Ilusão Americana*, livro que o presidente Floriano Peixoto mandou confiscar (também mandou prender o autor). Trata-se de um ataque ao modelo republicano brasileiro e latino – para Eduardo, uma fachada democrática para justificar o despotismo de homens como o próprio Floriano. Há também uma crítica à influência da cultura americana no Brasil, na qual o autor vê uma ameaça ao país, à sua cultura e às suas tradições.

Em 1897, Veridiana foi a Paris visitar Eduardo, que estava doente. Logo ela passou a comandar as reuniões intelectuais na casa do filho. Nem Eça escapou dos ultimatos da matriarca: "Veridiana exigiu que eu jantasse com ela todos os dias; e muito carinhosamente me tem nutrido", escreveu ele. Mas a preocupação de Eça nessa época era com as dietas de Eduardo Prado: "Meu amigo! A criatura nunca deve alterar, por meios violentos e bruscos, as proporções que lhe deu o Criador. Quem, por motivos filosóficos, estéticos ou sociais deseja encolher, que o faça por um regime discreto, vagaroso como que respeitoso de seu próprio ser".

No réveillon de 1900, Eduardo reuniu Eça de Queiroz, Joaquim Nabuco e Graça Aranha num dos últimos jantares ilustres na casa do "bom Prado". Eça já estava doente, e nem o esforço de Eduardo para encontrar um médico na Europa que pudesse curar o seu amigo foi capaz de evitar a morte do escritor em agosto de 1900. "Esse terrível e misterioso agosto! Como ele anuncia o século 20!", escreveu Eduardo a respeito. Depois do enterro de Eça, ele retornou ao Brasil e foi morar na sua fazenda no interior de São Paulo. A propriedade se transformou na "Academia do Brejão", por causa da esplêndida biblioteca que ele formou e os amigos notáveis, como o barão do Rio Branco, que iam visitá-lo. Mas no "terrível e misterioso agosto" de 1901, Eduardo, aos 41 anos, foi vítima da febre amarela que já havia matado seu irmão Caio. No mesmo ano, *A Cidade e as Serras* foi publicado pela primeira vez. Mesmo depois de morto, Eça ressuscitou Eduardo, que encarnou no personagem Jacinto.

Prado: anfitrião e monarquista

templações históricas. Ao entrarem na rua do Ouro, ela utiliza um estratagema muito freqüentado pelas traidoras de romance: "Ah, esquecia-me" — ela diz ao Conselheiro —, "tenho de ir ao Vitry. Vou fazer chumbar um dente". Dessa vez, Acácio concorda em deixá-la, pois sabe que dentistas costumam demorar muito. Luísa sobe ao consultório e pela janela fica observando o Conselheiro, cuja figura se afasta, "direita, digna, para os lados das secretarias".

Desce, então, esbaforida, e manda à primeira carruagem que corra aos Arroios. Lá chegando, não mais encontra Basílio: "Já saiu" — informa-lhe a porteira — "Há-de haver meia-hora". Deixando um pouco de lado Luísa e seus dissabores amorosos, é fácil imaginar a paisagem que tem o Conselheiro em seu digno passeio: logo está na praça do Comércio — ou Terreiro do Paço —, centro administrativo de Lisboa. Uma soberba praça quadrangular junto ao Tejo, da qual se contempla uma das vistas mais esplendorosas da capital: a imensa estátua eqüestre de d. José 1º, o arco que liga a praça à rua Augusta e ao fundo, soberano e onipresente, o Castelo. Uma praça com arcadas a circundá-la. O Conselheiro, que nesse dia está predisposto a contentar seu lado *flâneur*, bem poderia tomar uma condução de aluguel e ir a Belém; lá apeia em frente do Mosteiro dos Jerônimos, jóia em estilo manuelino e uma das mais impressionantes edificações de Portugal, erigido para celebrar as conquistas das grandes navegações; Eça não se esqueceu dele em *Os Maias*: "Era um dia já quente, azul-ferrete, com um desses rutilantes sóis de festa que inflamam as pedras da rua, douram a poeira baça do ar, põem fulgores de espelho pelas vidraças, dão a toda cidade essa branca faiscação de cal, de um vivo monótono e implacável, que na lentidão das horas de verão cansa a alma, e vagamente entristece. No largo dos Jerônimos, silencioso, e a escaldar na luz, um ônibus esperava".

Logo em frente, quase uma ilha no Tejo, está uma das glórias portuguesas, a encher de orgulho patriótico o Conselheiro: a Torre de Belém, verdadeiro símbolo da cidade. Tal como o mosteiro, erigida em calcário

Abaixo, o Mosteiro dos Jerônimos, jóia em estilo manuelino e uma das mais impressionantes edificações de Portugal, erigido para celebrar as conquistas das grandes navegações. O local é citado em *Os Maias*

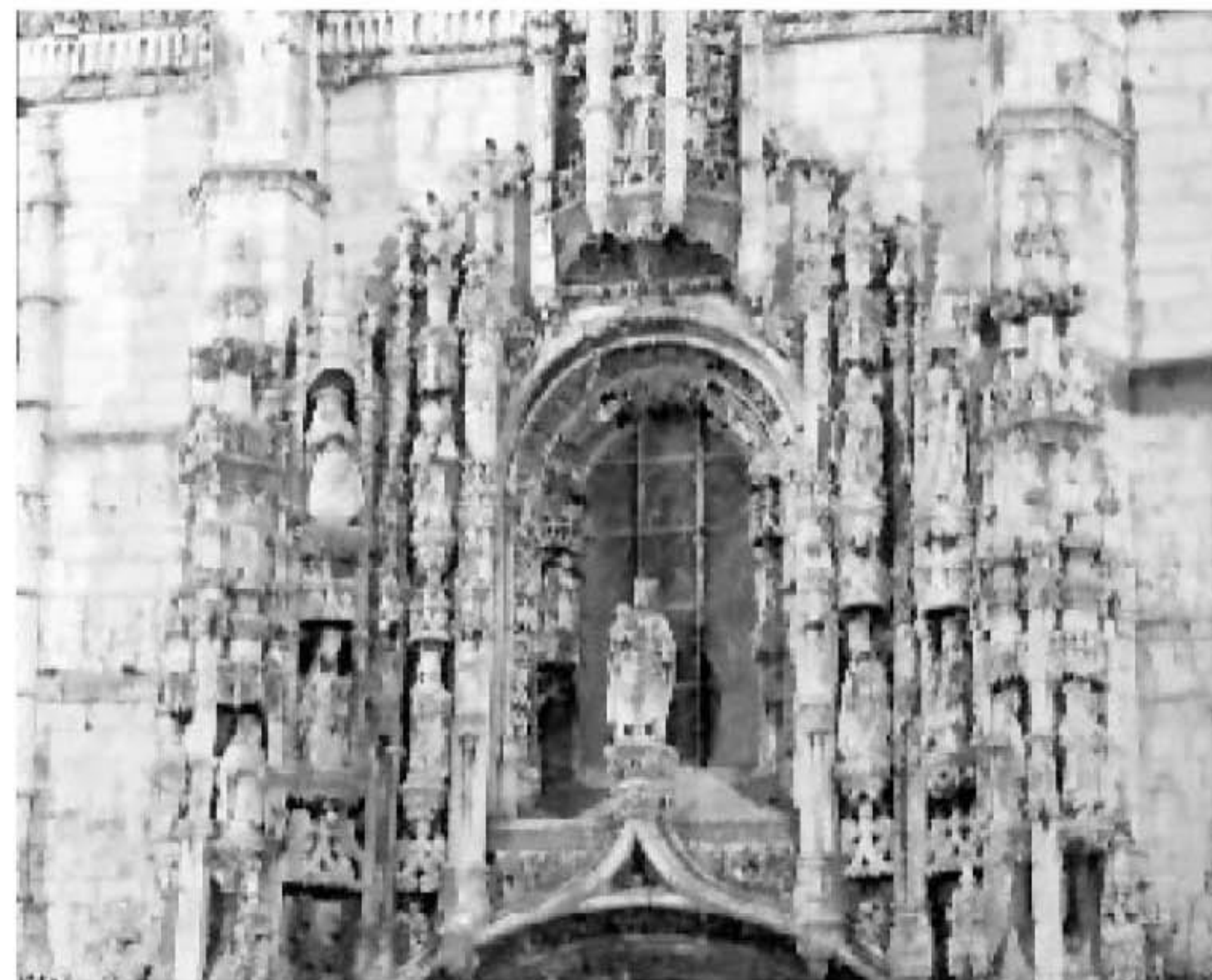



FOTO ZENA

No número 26, 4º andar, do Rossio (acima), praça central de Lisboa, Eça residiu de 1866 a 1872 – entre o fim do curso de Direito e a partida como cônsul em Havana. Da sua sacada, enxergava o Teatro de D. Maria 2ª e "sua fachada idiota" e o monumento a d. Pedro 4º (o d. Pedro 1º do Brasil), segundo ele "uma vela de estearina colossal e apagada"

branco, é uma verdadeira aparição. Para terminar seu fatigante passeio, o Conselheiro vai deliciar-se com os lusitaníssimos pastéis, na Casa do Pastel de Nata, na mesma rua de Belém — impossível pensar em dia mais frutuoso e sereno do que esse, em que ensinou a uma jovem e agradável senhora os encantos da capital.

Regalado com seus ricos pasteizinhos, é possível acompanhar o retorno do Conselheiro à sua casa, no Bairro Alto, na rua do Ferragial de Cima — hoje Vitor Córdon — número 3, 3º andar, que ele chamava de seu "humilde tugúrio". Ali na mesma rua, seu vizinho do número 45, ficava o famoso Hotel Bragança, neogótico, a fachada de azulejo, com vista para o Tejo. Esse prédio foi cenário das reuniões de comida e bebida do alegre grupo dos 11 intelectuais que chamavam a si mesmos de "os vencidos da vida" e do qual participava o jovem Eça. Fialho de Almeida, um deles, disse: "Os vencidos da vida, quando juntos, o que pretendem é jantar, depois de jantar o que intentam é digerir; e, digestão finda, se alguma coisa ao longe miram, tanto pode ser um ideal como um WC". Esse mesmo hotel é referido em *Os Maias*: "E numa luminosa e macia manhã de janeiro de 1887, os dois amigos (Carlos da Maia e João da Ega) almoçavam num salão do Hotel Bragança, com as janelas abertas para o rio".

Quanto ao dia de Luísa, terminou sem glória: saiu desabalada do "Paraíso", pegou um *coupé* e rumou para o Hotel Central — o mais citado dos hotéis queirozianos, na praça do Duque da Terceira, junto ao Cais do Sodré, que hospedava os milionários da época. Ia à obsessiva busca de Basílio. Também não estava. E então, "sacudida por uma irritabilidade febril, insultava o Conselheiro, o estafermo, o imbecil! Vinha-lhe uma vontade acre de mandar o casamento ao diabo, de fazer o que lhe viesse à cabeça!". O que fez, porém, se sabe: armou uma grande confusão com a criada Juliana, que então revelou conhecer todas as traições da patroa, dando início a um longo período de tormentos.

Não muito longe dali, no largo do Barão de Quintela, indiferente a todas essas pequenas tragédias, vigia o monumento a Eça de Queiroz. Representa o escritor, de pé, estendendo um véu sobre uma mulher nua. Ao pé, a frase: "Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia". A Lisboa de hoje, que se moderniza a cada dia, integrando-se à Europa e assumindo ares do século 21, ainda pode ser a Lisboa de Eça: basta vê-la com esse manto de fantasia e saudade.

O Centenário

Volumes 3 e 4 da obra completa marcam os cem anos da morte do escritor

A editora Nova Aguilar, que já havia publicado todos os textos ficcionais de Eça de Queiroz nos volumes 1 e 2 de suas *Obras Completas*, lançará neste mês os volumes 3 e 4. O conteúdo:

• Volume 3:

A. Colaboração regular em periódicos: 1. *Gazeta de Portugal*; 2. *Districto de Évora*; 3. *As Farpas, Uma Campanha Alegre*; 4. *A Actualidade*; 5. *Gazeta de Notícias*; 6. *Revista de Portugal*; 7. *Revista Moderna*; B. Colaborações avulsas; C. Textos breves episódicos; D. Perfis; E. Prefácios; F. Textos publicados postumamente (notas de viagem, relatórios consulares, artigos).

• Volume 4:

A. Cartas para os amigos; B. Cartas para os amigos brasileiros; C. Correspondência familiar; D. Correspondência consular; E. Cartas aos editores; F. Cartas para outros destinatários.

Neste mês, também, a editora L&PM relançará em versão pocket *O Crime do Padre Amaro*. A edição on line de BRAVO! traz a íntegra dos textos de António Feliciano de Castilho e Antero de Quental que deram ensejo à chamada Questão Coimbrã (*ver texto de Reinaldo Azevedo*). Até o fechamento desta edição, não havia confirmação de comemorações do centenário ou de outros relançamentos no Brasil.

Sai no Brasil *Casei com um Comunista*, segundo volume da trilogia em que Philip Roth descreve a América como uma democracia persecutória, que não dá trégua ao pensamento independente

Por Michel Laub

Ilustrações Monique Schenkels

Liber dade vigiada

Há uma sombra pairando sobre a literatura americana, e ela se chama América. Os escritores nascidos lá enfrentam-na, mais cedo ou mais tarde, de forma direta ou velada, em obras que transpiram o trauma de uma democracia construída sobre cadáveres de índios, sobre a segregação de negros, sobre os fragmentos de uma sexualidade reprimida pela conformação puritana. O século da literatura dos Estados Unidos teve painelistas, como Faulkner, autores psicologizantes, como Salinger, retratistas críticos, como Gore Vidal, e para todos eles, quase sempre, o país era o ponto de partida ficcional, mesmo que não fizessem tratados sociológicos, que não se referissem ao seu espírito com todas as letras, que fugissem de sua presença em enredos aparentemente privados. Henry Miller, na trilogia *A Crucificação Encarnada*, construiu uma aventura libidinosa e íntima que diz muito sobre o crescente mal-estar coletivo numa grande metrópole americana; James Baldwin, em *Numa Terra Estranha*, contou a história de um punhado de negros em Nova York, e dificilmente uma tese universitária teria a mesma contundência ao tratar do problema da integração racial; Thomas Pynchon e Don DeLillo, em romances como *V* e *Submundo*, respectivamente, estabeleceram um universo ilógico que se transformou em tradução precisa da paranóia intrínseca às relações nacionais.

Na ilustração, uma nação que oprime e controla o indivíduo

Não é surpresa, pois, que Philip Roth, talvez o menos

Ao lado, as capas americanas dos volumes 2 e 3 da trilogia. *Pastoral Americana*, o primeiro volume, foi lançado em 1998 pela Companhia das Letras. Nesses livros, à diferença do que o escritor fez antes, aparece de maneira mais nítida o contexto político, a circunstância local, que serve de moldura narrativa tanto quanto o drama dos personagens. Há uma simbiose entre tragédia e painel, psicologia e cenário

O Que e Quanto

Casei com um Comunista, **de Philip Roth. Companhia das Letras, ainda sem número de págs. e preço definidos. Lançamento previsto para este mês**

"público" desses autores, deixasse registrados os limites e a natureza de sua América particular. Ela aparece na trilogia formada pelos seus três mais recentes romances: *Pastoral Americana* (1997), já lançado no Brasil, *Casei com um Comunista* (1998), que sai neste mês (*ver quadro*), e *The Human Stain*, lançado há pouco no exterior. O primeiro trata dos anos 60, de como os protestos contra a Guerra do Vietnã perderam o rumo, de como um movimento libertário arruinou a vida de um cidadão pacífico: Seymour Levov, modelo físico e moral de sua estirpe, vê a filha afundar depois de engajar-se nessa luta e cometer um atentado que matou um inocente. *The Human Stain* ("a mancha humana", numa tradução maliciosa que poderia remeter ao episódio Clinton/Monica Lewinsky) fala dos anos 90, da era das "ações afirmativas", e relata a derrocada de um professor universitário por causa de uma piada feita em aula, interpretada como racista. *Casei com um Comunista* vai e vem no tempo, centrando-se basicamente nos anos 50, época do macarthismo, e narra a destruição de um artista pelos caçadores de bruxas vermelhas no âmago do show business nativo.

O artista é Ira Ringold, apelidado de Iron Man (homem de ferro), um gigante judeu de mãos calejadas pelas brigas de rua na infância e pelo serviço militar na juventude. Ira cresceu em Newark, numa vizinhança italiana, e aprendeu desde cedo a se virar no jogo pesado da diferença étnica. Órfão, temperamental, impulsivo, cedeu facilmente ao apelo igualitário da doutrina socialista, que afirmava combater aquilo que ele via todos os dias: o preconceito, a exploração dos trabalhadores, os juros altos das hipotecas, a ineficiência do poder público. Ira tinha um irmão, Murray, um professor de literatura que conta no futuro a história a Nathan Zuckerman, o velho alter ego de Roth, protagonista de vários de seus livros e narrador de *Casei...* (também de *Pastoral Americana* e *The Human Stain*). Dos diálogos entre Murray e Zuckerman, que é bem mais novo e conheceu os irmãos na adolescência, surge a anatomia de um pesadelo: como Ira virou uma celebridade imitando Abraham Lincoln num show de rádio; como ele se casou com Eve, atriz hollywoodiana divorciada duas vezes; como a filha manipuladora de Eve, Sylphid, conseguiu terminar com esse terceiro casamento; como ele pagou caro por ter abandonado a mulher.

Pastoral Americana e *Casei com um Comunista* são livros mais "sérios" do que a média de Philip Roth. Há uma melancolia constante, com momentos de pura ternura, o que é bem visível no segundo, nos trechos em que Nathan Zuckerman relata a sua relação com Murray no passado. Ambos haviam sido pupilo e mestre, e Zuckerman alterna a descrição da decadência de Ira com a de seu próprio crescimento intelectual, adquirido em boa parte graças a Murray, driblando as ideologias e o radicalismo, num contraponto que nada tem de acaso: os dois processos são exemplos opostos dos males que a política – no seu sentido mais estrito e alienante – são capazes de causar.

Na trilogia, Roth depõe sobre o meio século em que os Estados Unidos se transformaram em líderes únicos da geopolítica internacional. O pós-guerra, para ele, foi o triunfo do modelo consumista, o fenômeno das celebridades instantâneas, a ascensão e queda da alternativa soviética, mas basicamente o tempo de acirramento de um conflito básico, o do indivíduo contra o coletivo, em plena terra concebida como refúgio do livre-arbítrio, da liberdade de expressão – onde, em teoria, cada um deveria pensar como bem entendesse. A América, nessas histórias, é a cova dos leões que cerca a individualidade, e Roth não a vê pela ótica da "esquerda" ou da "direita", conceitos distantes da pátria unificada pelo Lincoln da vida real: se, em *Casei com um Comunista*, o inimigo é o chauvinismo conservador, caipira e republicano, em *Pastoral Americana* e em *The Human Stain* quem faz as vezes de vilão são fenômenos identificados ao longo da história com o pensamento "progressista" – a contracultura, no caso do primeiro, e o politicamente correto, no do segundo. São múltiplas faces de um mesmo inimigo, e não há como respirar sem combatê-lo com todas as forças.

O tema não é novidade para Roth. O sufocamento de instintos primários e idéias pelas convenções sociais sempre estiveram presentes em sua obra: em *Complexo de Portnoy* (1967), um protagonista priápico é aniquilado pela presença da mãe, do pai e da própria

Ao lado, ilustração sobre retrato de Philip Roth, que conheceu na vida real o verdadeiro sentido do termo sufocamento. Nos anos 60, ele foi transformado em uma espécie de pornógrafo oficial dos Estados Unidos por *Complexo de Portnoy*. Recentemente, *Operação Shylock* foi recebido com o nariz torcido de praxe por "denunciar" contradições do Estado de Israel

culpa; em *O Teatro de Sabbath* (1995), o titereiro Mickey Sabbath estraga sua vida por causa de uma sexualidade que beira o mórbido; em *Diário de uma Ilusão* (1979), Zuckerman é objeto de patrulha religiosa por haver escrito um conto com personagens judeus hipócritas e canalhas. Mas na trilogia, à diferença do que o escritor fez antes, aparece de maneira mais nítida o contexto político, a circunstância local, que serve de moldura narrativa tanto quanto o drama dos personagens. Pouco a pouco, Roth escrutina esses dramas ao mesmo tempo em que descreve movimentos históricos, numa simbiose entre tragédia e painel, psicologia e cenário, minimalismo e magnitude repleta de uma verdade exasperante, como a de uma bem urdida peça confessional – o que não deixa de fazer sentido, dada a sua biografia.

Como os personagens que criou, ele sentiu na pele o significado do termo opressão. Nos anos 60, foi transformado numa espécie de pornógrafo oficial e o vilão de seminários judaicos por *Complexo de Portnoy*. Os primeiros livros protagonizados por Zuckerman causaram reações semelhantes, embora em menor escala. Recentemente, o ótimo *Operação Shylock* (1993), em que um escritor chamado Philip Roth se depara em Israel com um Philip Roth falso, durante o julgamento do criminoso nazista Ivan, o Terrível, foi recebido com o nariz torcido de praxe por "denunciar" as contradições do Estado judeu. Em termos de aproveitamento de vivências, não há como não falar, também, do brilhante relato autobiográfico *Patrimônio* (1991), que trata dos dias finais do pai de Roth e demonstra a matriz real de episódios e sentimentos que apareceriam em seus romances.

"Na ficção, o que conta é o uso que cada um faz da experiência", afirmou o escritor num perfil minucioso assinado pelo editor-chefe da revista *The New Yorker*, David Remnick, e publicado em maio. O uso, no seu caso, é notável. Nos seus livros, é difícil achar uma imagem desperdiçada, cada frase parece manter um frescor inaugural, e pelas suas frestas melódicas e grandiloqüentes emerge o humor cáustico, às vezes sutil, às vezes hiperbólico, e sempre modulado de acordo com o momento romanesco, numa maestria planejada que contrasta com a fúria presente no significado do discurso. É com essa fúria, insinuada em todos os momentos, que as feras se deparam. Como todas as vítimas acuadas no canto da cova, Philip Roth sabe que o caminho não poderia ser outro. ■

Roteiro lírico

Textos de Paulo Mendes Campos são reunidos como exemplo de despretensão que virou pura literatura

Mais dois livros de Paulo Mendes Campos – publicados pela Civilização Brasileira – dão continuidade ao projeto da editora de lançar, até o fim do ano, nove volumes com textos do autor selecionados e organizados por Flávio Pinheiro. *Murais de Vinicius e Outros Perfis* (112 págs., R$ 18) e *Brasil Brasileiro: Crônicas do País, das Cidades e do Povo* (192 págs., R$ 23) são exemplos da escrita que situa o cronista entre os maiores do país. No primeiro, uma espécie de panorama intelectual, sobretudo dos anos 40 e 50, surge em textos sintéticos e elegantes sobre vários personagens do mundo artístico-literário brasileiro – em especial Vinicius de Moraes. A vida e cenas do cotidiano de Rubem Braga, Ari Barroso, Drummond, Di Cavalcanti, Sérgio Porto, entre outros, são descritas com humor e lirismo, ingrediente este que transparece em todo o segundo volume. Neste, Belo Horizonte, a terra natal, aparece com freqüência e torna-se pano de fundo nas indagações acerca do "ser mineiro" e nos exercícios líricos de Paulo Mendes. É notável, nesse aspecto, a crônica *Azul da Montanha*, em que o autor manifesta sua grande afeição pela capital de Minas Gerais. Esse seria o ponto de partida para uma viagem por várias cidades do país e para uma reflexão sobre o povo brasileiro. Se, em *Murais de Vinicius*, o autor se mostra um bom contador de histórias, em *Brasil Brasileiro* ele se afirma "mineiramente" como um excelente observador capaz de transformar sua prosa despretensiosa em pura literatura. – HELIO PONCIANO

Os livros da Civilização Brasileira: histórias e afirmação "mineira"

Sem enigmas

Coleção evita o academicismo ao analisar a obra de Drummond

Drummond: caráter didático

Entre os volumes da coleção *Folha Explica* (Publifolha, R$ 9,90), organizada por Arthur Nestrovski, o dedicado a Carlos Drummond de Andrade mantém o caráter didático da série. Nesse estudo, o crítico Francisco Achcar expõe, sem academicismo, as características do Modernismo brasileiro e os temas que o próprio Drummond discerniu em sua obra poética, aborda livros de todas as fases do poeta mineiro e identifica os pontos altos de sua lírica. *Alguma Poesia* (1930), *A Rosa do Povo* (1945) e *Claro Enigma* (1951), por exemplo, ocupam capítulos inteiros. Trata-se, pela dimensão e pelo conteúdo, de uma excelente referência para os que querem conhecer ou continuar a repensar a obra de um dos maiores nomes da poesia brasileira. – HP

Trama de duplos

Arnaldo Bloch incursiona pelo mundo dos sósias em seu novo romance

Yossi Menelik, o bizarro protagonista de *Talk Show* (Cia. das Letras, 119 págs., R$ 20,50), segundo romance do carioca Arnaldo Bloch, tem a pele negra e os olhos azuis. Com 30 anos, ele descende dos negros etíopes de fé judaica, os falashas. Menelik também é o fornicador inquebrantável que mantém vivo o próprio mito escrevendo best sellers, explorando parentes e se prostituindo. Tudo num Rio esquizofrênico, por onde outro Yossi, quase idêntico ao primeiro, perambula desfrutando a glória do verdadeiro falasha. A trama vê-se muitas vezes comprometida pela insistência no escatológico e na pornografia. Apesar disso, Bloch se sai bem na briga com dois autores que, antes, fizeram bem-sucedidas incursões pelo mundo dos sósias: Philip Roth, com *Operação Shylock*, e Edgar Allan Poe, com o estupendo *William Wilson*. – NELSON DE OLIVEIRA

O livro: presença do escatológico

FOTO ROGÉRIO REIS/AJB

A POESIA COMO INIMIGA

Em *A Espreita*, Sebastião Uchoa Leite evita o enfrentamento lírico se refugiando no eruditismo e em falsos enigmas

Por Miguel Sanches Neto

Vivemos um momento em que a obra de arte se encontra apertada pelos sentidos, nem sempre os mais corretos, agregados a ela. Décadas atrás, Mário Quintana lamentava não encontrar uma edição de *Os Lusíadas* sem as doutas notas de rodapé, antecipando o mal-estar criado pela atual ditadura teórica, tão presente hoje na poesia, não apenas nas introduções, mas principalmente na estrutura e no léxico poéticos.

Esse é o caso de Sebastião Uchoa Leite, cuja minúscula poesia ficou espremida entre as orelhas assinadas por Haroldo de Campos, o longo prefácio de João Alexandre Barbosa e a nota final, em castelhano, de Adolfo Montejo Navas, no volume *A Espreita*. A impressão que se tem é de uma poesia prisioneira de comentários hiperbólicos, o que contraria a sua própria configuração despojada e despretensiosa. À poética atonal de Uchoa, os comentaristas opõem uma leitura grandiloqüente.

Isso cria um descompasso entre a produção de um competente poeta menor e as invenções críticas de seus amigos, que escrevem textos laudatórios, vestindo-os com os trajes a rigor da interpretação acadêmica. É verdade que a culpa, se é que existe, é do próprio autor, que aceita e exerce a autoridade da apreciação estética, inclusive incorporando ao domínio do poético o jargão analítico, de tal modo que não percebemos nenhuma mudança ao passar dos comentários para os textos.

Escrevendo poemas lacônicos, pretensamente enigmáticos, uma vez que só há enigma quando existe uma única resposta possível, o autor dá margens para toda e qualquer interpretação. Assim, a poesia passa a ter significado apenas fora de si, potencializando as teorizações, que podem ser as mais delirantes e estapafúrdias. A grandeza do texto criativo, segundo essa ótica, é estabelecida pelos comentadores credenciados, cabendo ao poeta dilatar a abertura semântica dos poemas e cultivar leitores bem cotados na bolsa de valores literários.

Ignorando esse aparato e lendo com a atenção voltada unicamente para os poemas, podemos ver em *A Espreita* uma reprise do único tema de certa poesia contemporânea, que encena em seus versos o vazio, utilizando alguns jogos de palavras que não levam a lugar nenhum, mas criam uma aura moderna, reverenciada como distintivo da grande poesia, embora nada tenha de grande ou de importante, não passando de uma brincadeira inconseqüente do tipo "A rua pétrea/ De pedestres/ Com pressa". O adjetivo "pétrea" cumpre uma função meramente decorativa.

Tudo bem pesado, podemos afirmar que se trata de uma poesia de negação, fundada em palavras acrescidas de prefixos negativos, tais como "incósmico", "antifilosófica", "desenigmação", "desconstruir", "des-ordem", "desrazão", "indecifradas", "desmemória", "irrespiratório", "incivilizar-se", "desplugar-se", etc. – como se escrever poesia fosse criar neologismos esdrúxulos. É nessa inversão que se sustenta um versejar que tem como eixo a recusa da própria poesia, assunto velho e repisado por muita gente boa e ruim neste nosso século de equívocos: "Todo poético é inimigo (...)/ Quem falou em poesia?/ Alguém/ Cospe" (p. 80).

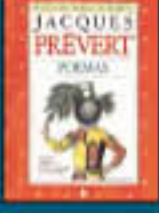
Outra marca do livro é a referência a grandes escritores, seja de forma direta, com citação de trechos, seja por meio de adjetivos biográficos ("nuvens baudelaireanas", "inferno alighierico", "mallarmaicos brindes"), o que não é suficiente para encobrir as inúmeras frases feitas que aparecem soltas nos poemas, mostrando apenas uma entrega ao lugar-comum e a uma escrita de repetição.

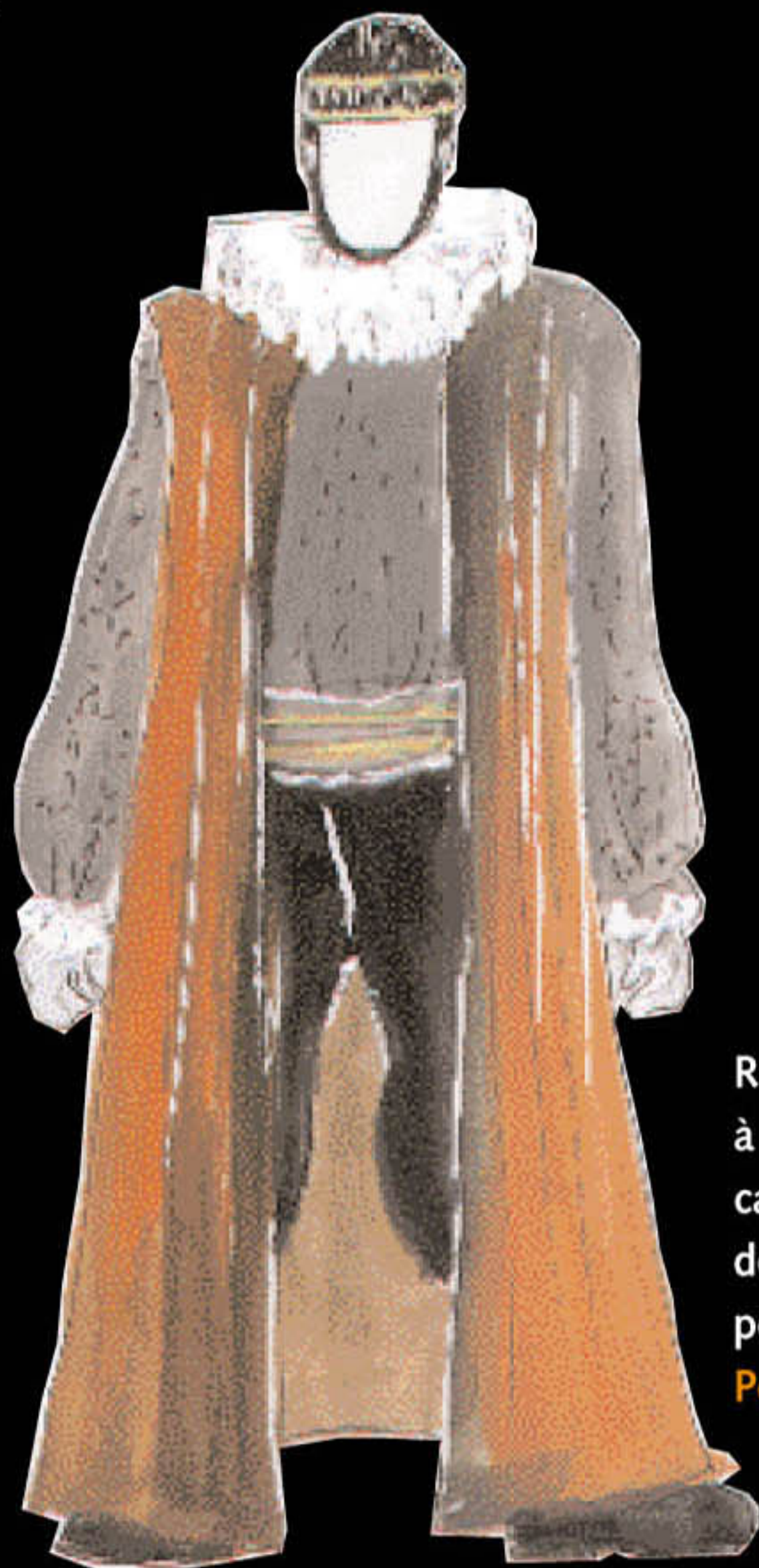
Tudo isso revela que Sebastião Uchoa Leite, posicionando-se a reboque de uma biblioteca intransigente, lida e relida até a exaustão, produz uma poética de saldos de leitura, longe portanto da criação de um universo particular, tal como acontece com os escritores necessários à língua.

A capa do livro e o autor: longe de um universo particular

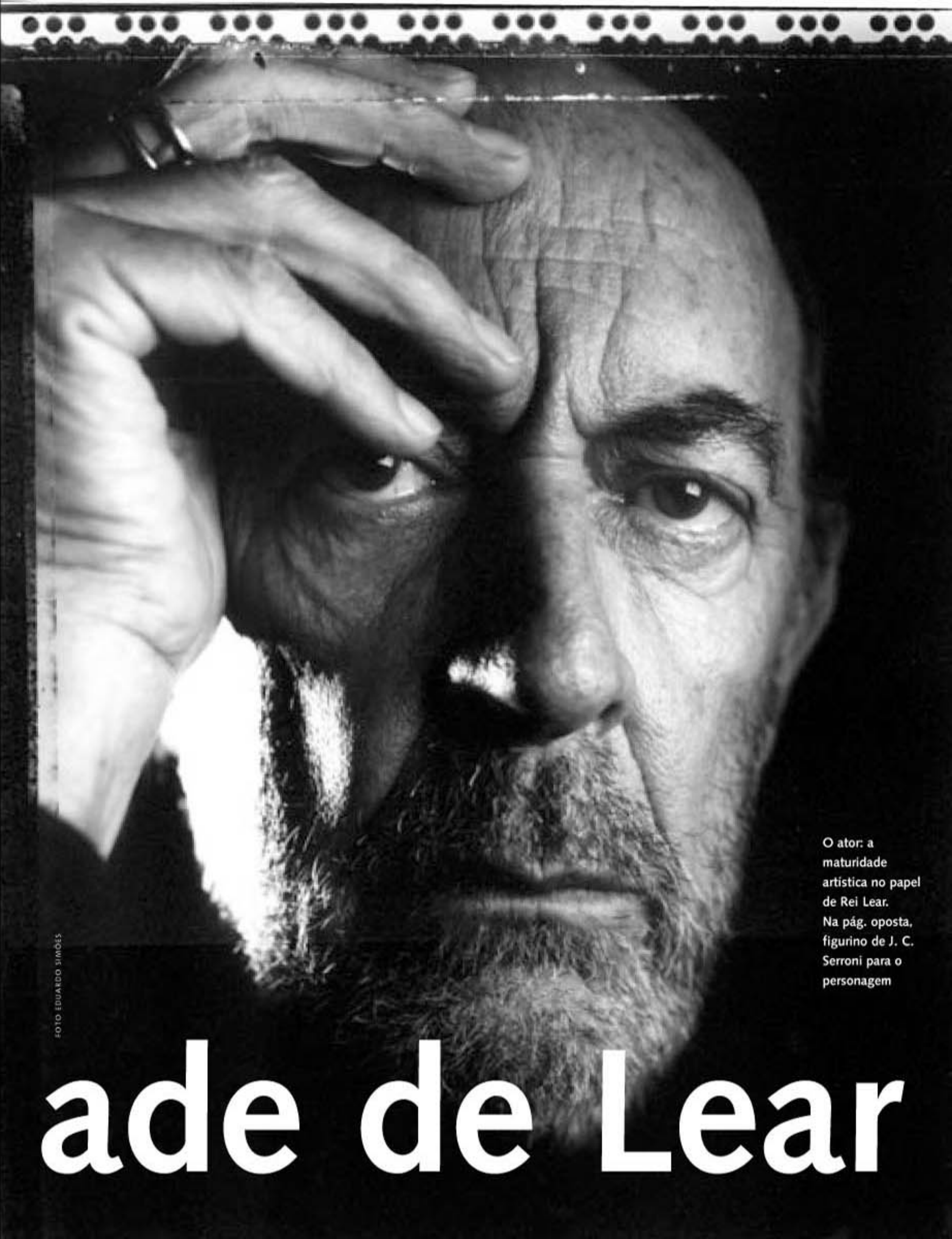
A Espreita, de Sebastião Uchoa Leite. Ed. Perspectiva, 90 págs., R$ 13

FOTO BEL PEDROSA/AE

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Você Deve Desistir, Osvaldo** L&PM 178 págs. R$ 7,50	O gaúcho **Cyro Martins** (1908-1995) é um dos importantes narradores da paisagem humana e social do Rio Grande. Sua trilogia do "gaúcho a pé" situa o crepúsculo de um mundo rural que Erico Verissimo mostrou na grandeza.	Médico psicanalista, Martins é também autor de importante obra ensaística. Em ficção, publicou ainda, entre outros, *Sombras na Correnteza*, *Gaúchos no Obelisco*, *A Dama do Saladeiro* e *O Príncipe da Vila*.	Pequenos e precisos contos recolhidos da extensa produção de Martins ao longo de 50 anos.	Apresentação de Maria Helena Martins: "O escritor maduro percorre as vivências da Campanha sul-rio- grandense e a Porto Alegre provinciana (...)".	Nos bonitos termos gauchescos que não complicam a leitura; ao contrário, conferem um toque caloroso ao texto. O livro tem um glossário no final.	*"Por fim, chegou o dia fatal: 'Você deve desistir, Osvaldo!' E foi por acaso que o diretor o pegou. Demorara-se no ginásio mais que de costume. A partida de futebol estava boa. Ele não era craque, nem nunca seria craque de coisa alguma, mas às vezes se entusiasmava no jogo, levado pelo prazer de dar patadas no ar, de aparar no peito do pé a resistência elástica da bola (...)."* (pág. 63)	Da L&PM. Omite-se quem é o retratado na capa (possivelmente o escritor).
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Pensão Alto Paraná** Imprensa Oficial do Paraná 151 págs. R$ 12	O paranaense **Domingos Pellegrini** iniciou-se na literatura com *O Homem Vermelho*, de 1977, que recebeu o Prêmio Jabuti. Sua obra está centrada na formação do norte do Estado.	O projeto literário de Pellegrini – descrever o chamado Paraná Novo, fronteiriço ao Estado de São Paulo – tem o instante mais ambicioso no romance *Terra Vermelha*.	Contos ambientados nas terras vermelhas de um Paraná rústico, colonos, estrangeiros (o capital inglês), aventureiros que chegaram no começo do século junto com as estradas de ferro e companhias urbanizadoras.	A formação de Santa Catarina e Paraná ainda não gerou uma literatura específica, como no Rio Grande do Sul. Pellegrini está entre os pioneiros desse tema.	Em como o autor prefere a história linear bem narrada às invenções formais. A emoção nasce da tranqüila identificação do autor com a paisagem e os personagens que descreve e aos quais dá vida.	*"Ele soltou um suspiro, perguntou se eu sabia onde tem mata pra derrubar. Fiquei até com vontade de perguntar onde ele andou, faz anos que derrubaram tudo que era mata daqui até no Paraguai. Mas ele nem esperou resposta, tocou o cavalo e foi sabe Deus pra onde, devagar mas sem olhar pra trás, parecia até um homem doutro tempo, mas com todo o tempo do mundo pra gastar."* (pág. 61).	Da Nexo Design sobre bela mas não identificada foto de Carlos Stenders (aparentemente Londrina). Um cenário de western.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Gattopardo** Record 300 págs. R$ 34	O nobre siciliano **Giuseppe Tomasi** – príncipe de Lampedusa (1896-1957) – estudou Direito sem terminar o curso, participou das duas guerras mundiais e dedicou-se ao jornalismo cultural.	Tomasi, que não publicou nenhuma obra em vida, começou este livro aos 59 anos de idade. Foi recusado por duas editoras antes de ser finalmente publicado, em 1958, um ano depois de sua morte. Deixou ainda um romance, contos, um ensaio sobre Stendhal e memórias.	O declínio da nobreza italiana (o que vale para parte da Europa) e a suas tentativas de manter vestígios de poder e grandeza diante de novas forças sociais com a história a seu favor (proletários e agricultores sem brasão).	É um dos romances mais belos e geniais, como antevisão histórica, da literatura ocidental.	Em como, sem um lamento maior, o autor constata o crepúsculo do seu mundo e transforma essa narrativa em arte mais elevada.	*"O Príncipe sempre fizera questão de que o primeiro jantar em Donnafugata tivesse um caráter solene: os filhos abaixo dos quinze anos eram banidos da mesa, serviam-se vinhos franceses, havia um ponche à romana antes do assado; e os criados usavam perucas empoadas e calções abaixo dos joelhos (...)."* (pág. 102)	De Lola Vaz com foto de Monica Botkay. Título e imagem pouco integrados.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Os Buddenbrooks** Nova Fronteira 808 págs. R$ 58	**Thomas Mann** (1875-1955) é um dos maiores escritores alemães de todos os tempos. Prêmio Nobel de Literatura. Filho de um comerciante de Lübeck e da brasileira Júlia da Silva Bruhns.	Figura quase intimidante da literatura ocidental, Mann terá sua obra reeditada pela Nova Fronteira. Já foram publicados *Morte em Veneza/ Tonio Kröger* e *Confissões de Felix Krull*. Próximos lançamentos: *Doutor Fausto* e o célebre *A Montanha Mágica*, entre outros.	Romance de fundo autobiográfico em que o autor descreve a riqueza e a decadência do mundo burguês alemão e, por extensão, europeu, no século 19.	Publicado em 1901, quando o autor tinha apenas 26 anos, *Os Buddenbrooks* já anunciam Mann como o mestre das longas narrativas.	Na observação do crítico Otto Maria Carpeaux: "Thomas Mann é muito pobre de imaginação. Em compensação, sabe compor como músico, fazendo mil variações engenhosas em torno de um tema monótono".	*"O cônsul quedou-se na porta pálido como a morte, com a maçaneta na mão. Arrepios lhe desciam pelas costas. Parecia-lhe que, nesse pequeno gabinete sob a luz irrequieta, ele estava sozinho com um vigarista e um macaco louco de maldade."* (pág. 256)	Da PVDI design. Solução gráfica atraente, embora não se comprometa com a obra.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Meu Século** Record 336 págs. R$ 38	**Günter Grass**, Prêmio Nobel de Literatura de 1999, é, ao lado de Heinrich Böll (Nobel de 1972), a grande voz da literatura moderna alemã. Nasceu em 1927.	Autor de *O Tambor*, levado ao cinema, *A Ratazana*, *Um Vasto Campo*, *Anos de Cão*, *O Linguado*, *Maus Presságios*, Grass também é escultor, desenhista e gravador.	Ficção e testemunho autobiográfico, o livro reúne cem contos pequenos para cada um dos anos de 1900, todos narrados na primeira pessoa.	Embora prolixo, ele é, como Thomas Mann, um autor que ajuda a entender a sociedade alemã.	Em como, a imagem clássica do alemão frio desaparece diante da escrita desse autor aguerrido que ainda crê em causas.	*"Depois continuava a encher os copos de cerveja, preparava pratos de ovos em salmoura ou almôndegas com uma colherada de mostarda, servia rodadas e mais rodadas de aguardente de cereais, enchendo os cálices até a borda. E na mesa cativa o assunto retornava aos mexericos de teatro, até que Friedrich Dürrenmatt passasse a descrever (...) o universo com suas galáxias, nebulosas e anos-luz."* (pág. 91)	Com base em uma aquarela do autor. Não diz nada, mas é Grass.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Antes de Você Dormir** Rocco 288 págs. R$ 29	Formada em Literatura Inglesa pela Universidade de Nova York, **Linn Ullmann** trabalha no *Dagbladet*, de Oslo, um dos principais jornais da Noruega.	A autora nasceu em 1966 e é filha da atriz norueguesa Liv Ullmann e do cineasta Ingmar Bergman. *Antes de Você Dormir* foi traduzido para 20 idiomas.	A vida de uma família escandinava nos anos 90 e rememorações da saga da imigração norueguesa para os Estados Unidos nos anos 30 e 40.	Ullmann escreve direito, e no Brasil não se publicam os grandes autores escandinavos: Selma Lagerlof, Knut Hansun, Sigrid Undset e Halldor Laxness.	Em como, apesar de ainda relativamente jovem e nova no ofício, a autora revela traços das longas histórias, sagas e epopéias que estão na base da tradição literária da Escandinávia.	*"Houve uma época em que você era uma criatura minúscula que morava dentro de mim e dormia. Lembro-me da sua cabeça lisa encostada na minha axila, da minha mão no seu peito, do seu coração que batia. Como posso conseguir não proteger você, Sander?"* (pág. 154)	Sem menção de autor. Foto de Michael Rourgier que evoca uma cena de Bergman.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Poemas** Nova Fronteira 158 págs. R$ 23	Poeta, compositor e roteirista de cinema, **Jacques Prévert** (1900-1977) foi um dos mais queridos personagens da vida cultural francesa.	A edição faz parte das comemorações do centenário do escritor. Na França saiu uma biografia, *Prévert en Vérité*, de Yves Courièrre. Está prevista também uma caixa de quatro CDs com entrevistas e poemas ditos pelo autor e atores convidados.	A poesia de Jacques Prévert em edição bilingüe. Tradução, introdução e seleção dos poemas por Silviano Santiago.	Os seus poemas musicados, como as *As Folhas Mortas*, conquistaram milhões de pessoas nas vozes de Edith Piaf, Yves Montand e Juliette Gréco.	Na simplicidade intencional e habilidosa do poeta ao descrever o cotidiano parisiense, mas com transcendência, exemplar em *Rua do Sena*.	*Le Grand Homme* (*O Grande Homem*): "Chez un tailleur de pierre/ où je l'ai rencontré/ il faisait prendre ses mesures/ pour la postérité (No ateliê do talhador de pedra/ onde o encontrei/ lhe tiravam medidas/ para a posteridade)". (págs. 94 e 95)	De Victor Burton com belas colagens de Prévert. Poética.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Dália Negra** Record 352 págs. R$ 30	**James Ellroy** é um dos melhores escritores policiais, se não o melhor, da atualidade e um estranho personagem de si mesmo. Saiu da marginalidade para ser um narrador impecável dos submundos americanos.	Autor do autobiográfico *Meus Lugares Escuros*, *Noturnos de Hollywood*, *Tablóide Americano* e *Los Angeles, Cidade Proibida*, levada ao cinema por Curtis Hanson.	Um crime, real e horrendo nos anos 40: uma jovem torturada, estuprada e morta na Califórnia, que a imprensa da época batizou de "Dália Negra". Ellroy reinventa o episódio com uma impressionante galeria humana.	Os bons autores do gênero conseguem ficção envolvente e ainda oferecem fortes indicações sobre a sociedade em que vivem os personagens. É o caso.	Em como Ellroy pratica uma literatura agressiva, visual, quase jornalística. Sua obra é informação, passatempo e lição de estilo.	*"Aluguei um quarto num hotel a uma distância que me permitia ir a pé até o trecho das boates e das prostitutas. Por dois dólares, consegui um quarto no térreo com vista para o oceano, uma cama com um colchão fino como uma panqueca, uma pia e uma chave para o banheiro comum externo."* (pág. 296)	De Glenda Rubinstein. Bom jogo de texto e imagem com uma ótima ilustração de Lourenço Mutarelli.
NÃO-FICÇÃO	**Shakespeare: A Invenção do Humano** Objetiva 896 págs. R$ 64,90	**Harold Bloom** é professor de literatura das Universidades de Yale e Nova York.	Com um estilo limpo e idéias ousadas, Bloom conseguiu sair da muitas vezes rarefeita e cifrada escritura acadêmica e se impôs como um autor de ampla audiência com um livro de sucesso: *A Angústia da Influência*.	Análise do dramaturgo inglês, obra por obra, em função de uma tese atraente ainda que polêmica: Shakespeare não apenas representou, mas também, efetivamente, inventou o homem.	Bloom atrai o leitor ao oferecer um estudo complexo como se fosse o ficcionista que mostra um bom personagem. Shakespeare é uma figura shakespeariana.	Nos novos ângulos de visão que o autor oferece sobre um artista que vai além do gênio. É um mistério e um desafio da e para a cultura universal.	*"O sofrimento de Jó já foi apontado como paradigma para a provação de Lear; houve tempo em que aceitei tal paralelo, lugar-comum na crítica, mas hoje em dia ele não me convence. O paciente Jó, na verdade, não é tão paciente, apesar de sua reputação, e Lear é o protótipo da impaciência, embora diga o contrário (...)"*. (pág. 589)	De Marcus Wagner. Bom resultado sobre cerâmica de Regina Kemp, que dá uma idéia de labirinto ou cornucópia. O teatro shakespeariano sugere as duas imagens.
NÃO-FICÇÃO	**Na Trilha de Adão** Companhia das Letras 389 págs. R$ 33,50	O explorador **Thor Heyerdahl** nasceu em 1914 em Oslo, Noruega, onde se formou em Zoologia e Geografia. Em 1947 tornou-se uma celebridade internacional ao cruzar o Pacífico Sul, do Peru à Polinésia, numa balsa.	Sete anos antes de Amir Klink (1955) nascer, esse escandinavo definido como filósofo da aventura foi best seller mundial com o livro *Kon-Tiki*, em que narra sua jornada marítima de 101 dias percorrendo 8 mil quilômetros.	Aos 84 anos, Heyerdahl explora o seu passado de viking pacífico e de espírito científico. Uma história que teve seu auge na expedição Kon-Tiki e desdobramento, em 1970, como a viagem de Marrocos a Barbados (Antilhas).	Os heróis voluntaristas encantam por sua determinação mesmo que em outros aspectos nem sempre sejam o que se gostaria. Mas Heyerdahl é impecável.	Em outras aventuras do autor: na 2ª Guerra e nos contactos com a então União Soviética.	*"As ondas açoitavam o destróier com tamanha violência que seria impossível mandar homens ao convés, mesmo amarrados por uma corda. Ao todo, dez bombas caíram no mar. O cruzador ordenou a todos os navios que ainda estivessem juntos que, por sua conta e risco, alterassem o curso para as ilhas Feroe."* (pág. 169)	De Berni Stevens. Foto da embarcação de Heyerdahl com um tratamento de cor que torna soturna uma imagem solar.

Raul Cortez chega à plenitude de sua carreira em *Rei Lear*, de Shakespeare, dirigido por Ronald Daniel

Por Jefferson Del Rios

FOTO EDUARDO SIMÕES

O ator: a maturidade artística no papel de Rei Lear. Na pág. oposta, figurino de J. C. Serroni para o personagem

A majestade de Lear

Raul Christiano Machado Cortez, paulistano de antiga família de Santo Amaro, ex-estudante de Direito e, por força do talento, membro da nobreza do teatro brasileiro, toma para si a coroa e, aos 69 anos, interpreta Rei Lear, de William Shakespeare, o papel dos papéis do teatro ocidental. Para montar a peça que já se julgou impossível de encenar dada sua complexidade, convidou o brasileiro Ronald Daniel, que, de fundador do Teatro Oficina, em São Paulo, a diretor internacional com passagem pela Royal Shakespeare Company, na Inglaterra, cumpre também uma brilhante carreira com nome de Ron Daniels. Tanta magia verbal e experiência cênica chegam ao palco numa montagem cuidadosa que aposta em intérpretes novos para os demais personagens.

Só se chega bem a Lear depois de uma grande história no teatro. Caso de Orson Welles, Lawrence Olivier, John Gielgud e Raul Cortez, um artista carismático e audacioso. Poucos atores brasileiros forçaram como ele os limites do ofício, assumindo espetáculos temerários que exigem talento, técnica e um certo despudor porque põem em questão o prestígio e a imagem já acumulados. Nos anos 60, por exemplo, ele apresentou-se seminu e coberto de purpurina em *Os Monstros*, uma experiência extravagante do diretor franco-argentino Jerôme Savary. Não vacilou anos mais tarde em aparecer travestido em *As Boas*, agressiva versão de *As Criadas*, de Jean Genet, dirigida por José Celso Martinez Correa.

Desde que se impôs como o amargo músico de *Pequenos-Burgueses*, de Górki – na lendária montagem do Oficina (1963) –, Raul construiu uma biografia artística que inclui, entre outros títulos, *O Balcão*, de Genet, magistral criação do argentino Victor García, *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, parcerias com o diretor Antunes Filho (*Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, *Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa) e filmes antológicos: *Vereda da Salvação*, de Anselmo Duarte, e *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person (terminou recentemente *Lavoura Arcaica*, romance de Raduan Nassar filmado por Luís Fernando Carvalho). Assim, no outono da carreira, como ele mesmo diz, consagrado na televisão, Raul anuncia Lear: "Desde que eu disse a mim mesmo que era um ator, pensei em dois personagens pelos quais deveria lutar: Hamlet e Lear. Na época eu era novo para Hamlet, e o Sérgio Cardoso, o dono inegável do papel. Depois, por várias razões, deixei passar a oportunidade, e então me concentrei em Lear".

A dimensão dessa figura de ancião geralmente leva a uma idéia de fecho de carreira. Raul não pensa assim, preferindo ver Lear como mais um desafio dos muitos que enfrentou. "É um personagem fortíssimo. A indagação que faz sobre si mesmo – essa viagem da alienação do poder absoluto à lucidez compassiva – me atinge totalmente."

Além do aspecto existencial, filosófico do tema, Raul não esconde que o fator amizade e reencontro também o comove: "Tive esta sorte de reencontrar Ronald Daniel, colega de início de carreira, um brasileiro que tem uma atividade teatral esplêndida no exterior, criando espetáculos na própria Royal Shakespeare Company, na Inglaterra. Como eu poderia deixar escapar uma oportunidade dessas?". Faz a pergunta consciente da resposta desnecessária. De certa forma, esse projeto é uma acerto de contas biográfico. Na década de 60 Raul participou da montagem de *Júlio César* – outro monumento shakespeariano –, com direção de Antunes Filho e um elenco memorável: Raul como o conspirador Cássio, Jardel Filho, Juca de Oliveira, Luís Gustavo e o veterano Sady Cabral. E, quando a cortina se abriu, nada funcionou. "Aquilo foi terrível, uma lição de erros. Erro de tradução, direção, produção e interpretação. Mas, ao mesmo tempo, mostra a qualidade do talento do Antunes: quando acerta, acerta; quando erra, erra. Ele não fica no meio." São os equívocos que se pretende evitar agora.

Onde e Quando

Rei Lear. Direção de Ronald Daniel. Com Raul Cortez, Gilberto Gavronski, Ligia Cortez, Lu Grimaldi, Bianca Castanho, Mário César Camargo. De 24 de agosto a 24 de outubro, de 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 18h. Sesc Vila Mariana. Rua Pelotas, 141, São Paulo, SP

Em meio às considerações de caráter teórico sobre o autor e seus temas, Raul não esconde ser igualmente mobilizado por um dado puramente afetivo: "*Lear* fala de amor, o amor de famílias. As pessoas cometem barbaridades por amor, ou falta de amor".

Amor é que não falta nesse projeto em que Raul contracenará com Ligia Cortez, filha dele e da magnífica atriz Célia Helena, já falecida, e estará sob a direção de um companheiro de décadas, Ronald Daniel. O diretor, nascido em Niterói, neto de ingleses, fluente nas duas línguas e completamente apaixonado por Shakespeare, revela nesta entrevista a **BRAVO!** como usa a simplicidade para atingir a grandeza do autor.

BRAVO!: O sr. tem um método de abordar Shakespeare para os tempos contemporâneos. Qual é o seu ponto de partida?

Ronald Daniel: Sempre que começo a fazer um texto de Shakespeare, digo aos atores: "Olha, nós somos muito felizes porque temos um escritor que acaba de nos escrever uma peça maravilhosa. Essa peça nunca foi montada, nunca foi representada, e nós temos de fazer uma investigação sobre ela para saber o que essa obra é. Então esse é o ponto de partida.

Ligia Cortez (abaixo), filha de Raul Cortez e da grande atriz Célia Helena, Lu Grimaldi (centro) e Bianca Castanho (abaixo) interpretam as filhas envolvidas na disputa pelo trono de Lear, símbolo da discórdia e da loucura autoritária

E qual é a sua impressão pessoal sobre esse dramaturgo que parece tão vivo?

Um escritor que tem uma compreensão da condição humana quase impossível de se acreditar. Ele entende não só os processos psicológicos mais íntimos dos personagens, mas também trabalha em um âmbito político, mítico, quase cósmico. Eu acho até que, de certa forma, Shakespeare entra em contato com o divino. Mas isso tudo dentro do concreto.

De que maneira se manifesta o lado concreto diante de tanta grandeza?

Não acredito que Shakespeare tenha escrito o belo, nem mesmo o poético. As histórias dele são todas roubadas de outros autores e transformadas pelo seu gênio nessas peças que têm essa amplitude.

Mas hoje ele é uma espécie de mito intocável. Como evitar o peso da tradição?

Bom, esse é que é o problema. Uma das primeiras coisas que aprendi na Royal Shakespeare Company é essa noção do iâmbico pentâmetro: as falas que têm dez sílabas em inglês, uma sílaba leve e outra pesada; o verso dele é todo assim. O inglês do teatro de Shakespeare era natural e popular. Bom, a gente começa por aí.

Ao fazer essa formulação, você está dando a entender que se perdeu a naturalidade no palco?

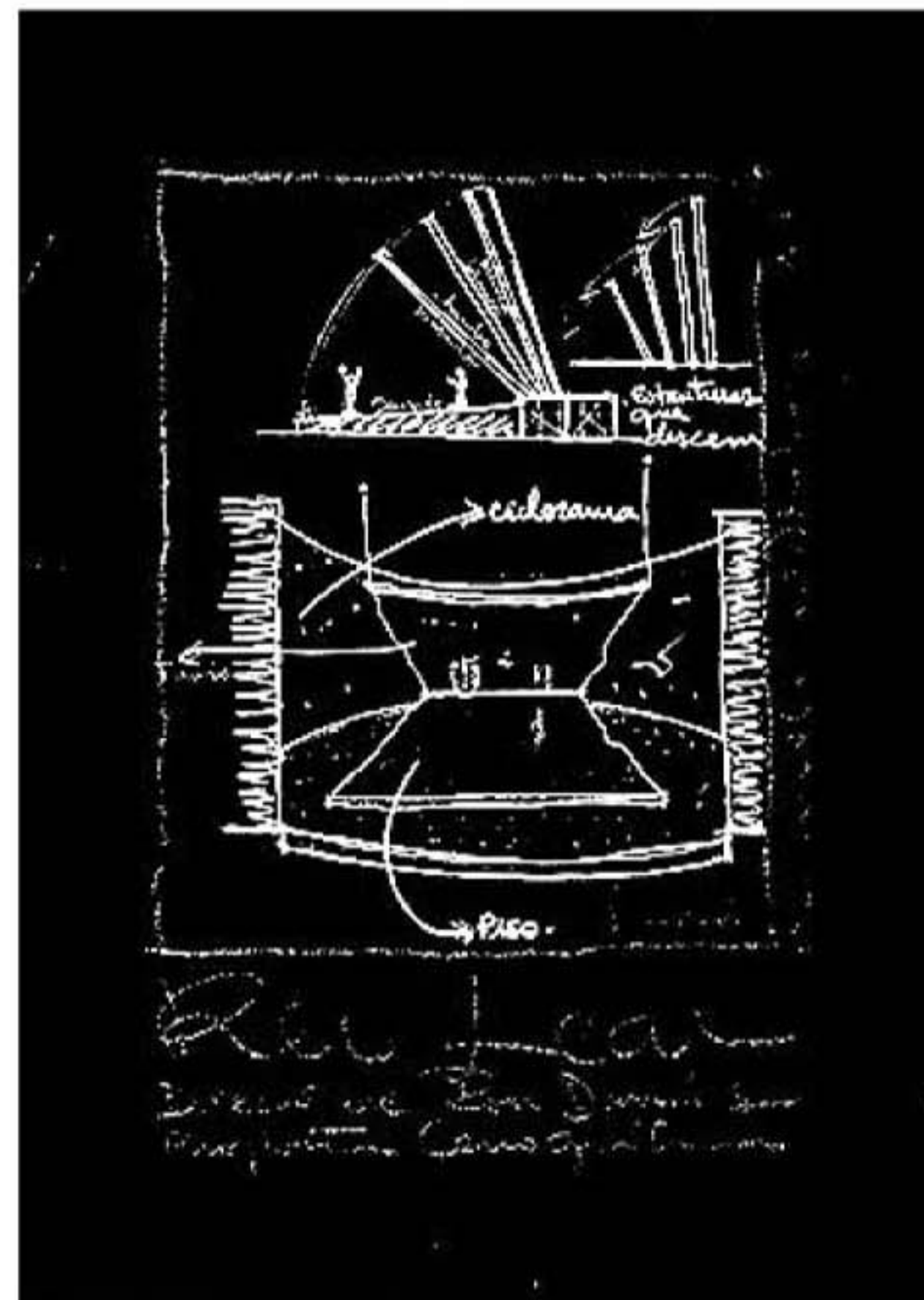
O palco inglês tem milhões de teorias sobre Shakespeare. Por exemplo, o modo de falar Shakespeare nos anos 40 e 50, aquela voz empostada, aquele negócio todo, foi uma fase da cultura inglesa que nós recebemos aqui no Brasil como um grande exemplo.

O sr. se refere entretanto a um período que corresponde ao auge das carreiras de John Gielgud e Lawrence Olivier. São intérpretes que criaram uma outra escola, uma tradição.

Corresponde a uma tradição belíssima, mas que foi gerada por um período muito específico na cultura inglesa, dos anos 30 aos 50. Hoje em dia, se você representar Shakespeare como um Gielgud, todo o mundo achará você louco.

Voltamos à questão da naturalidade possível para o teatro da atualidade.

Para começar, essa noção de que, formalmente, quanto mais naturalidade houver na fala do Shakespeare, melhor, não é tão simples assim. Por exemplo, uma vez convidei o Peter Brook para uma palestra e me lembro dele falando da organização da linguagem de Shakespeare, das vogais e consoantes e dizendo que nessa organização há o que ele chama de harmonia espiritual.

Acima, croqui de J. C. Serroni para o cenário do espetáculo. O grande efeito pretendido pela direção é o desmoronamento do palácio de Lear. No avesso desse mundo que desaba, os personagens passam a circular em uma superfície áspera e escura

Esse é um princípio, ou constatação, na língua inglesa. E como Shakespeare ficará em português?

Acho possível fazê-lo acessível e com essa harmonia espiritual. É importante que ele seja completamente compreensível. Esse é o ponto de partida. É claro que, se você for ao teatro na Inglaterra, provavelmente não entenderá tudo. Não importa, o resto tem de ser compreendido pela ação teatral. Fiz dois espetáculos de Shakespeare em japonês, em Tóquio, *Hamlet* e *Tito Andrônico*, e, quando estavam prontos, tinha impressão de que eu falava japonês.

Para o sr., o que viria a ser hoje esse teatro popular que em vida o dramaturgo criou na Inglaterra?

Para mim é uma narrativa forte, na qual os valores, o que está em jogo, é importante. E em que cada personagem tem a sua ação, que deve ser reconhecida pela platéia. A narrativa trata não só da história, mas tam-

bém da jornada de cada personagem. Muitas das peças do Shakespeare tem uma estrutura reconhecível. O mundo desses personagens como Lear sofre uma catástrofe, e as regras sociais são anuladas. Esse mundo vai se transformando ao mesmo tempo em que os personagens. Essa transformação é uma das coisas que me atraem em Shakespeare.

Não lhe parece que há em Shakespeare um excesso de informações e personagens históricos, o que às vezes torna a ação um pouco confusa para quem não é britânico?

Isso também acontece na Inglaterra, porque as histórias nas peças históricas, como *Ricardo 3°*, são muito complicadas, mas outras, como *Macbeth*, são fáceis.

O sr. diz que uma das características do teatro popular shakespeariano é a consistência do enredo. Mas nessa obra o importante, o imortal, não é a transcendência dos fatos?

Exatamente, mas a base é linear. Shakespeare consegue introduzir situações em que os próprios personagens têm uma certa visão da realidade, um conhecimento de si mesmos que permite esse salto adiante. Mas é o personagem que tem essa visão, não é Shakespeare. Lear é um rei que é posto para fora de casa no desamparo total. Nesse momento, ele se dá conta de como não teve nenhuma compaixão e, então, aprende, ali na minha frente, o que era a sua falha como ser humano. Ele chega a um conhecimento do outro na minha frente; não é Shakespeare introduzindo uma moral qualquer.

A tradição de grandiosidade de Shakespeare continua muito forte. Espera-se um espetáculo na linha de Olivier e Gielgud. Como o sr. pretende enfrentar o dilema?

Creio que as expectativas no Brasil sejam, até certo ponto, as mesmas que existem na Inglaterra e nos Estados Unidos. De certa forma, o espetáculo deve preencher essa expectativa. Acho importante.

Importante e perigosa.

Importante e perigosa. Tem de se fazer "um Shakespeare", senão vão dizer: "O que é isso? Um negócio mambembe, um negócio pobre". Não, tem de ter riqueza. Se eu não apresentar alguma coisa que tenha esse tom de teatro europeu, todo o mundo vai ficar chateado.

O dilema continua. Qual a sua proposta?

Eu me sinto obrigado a apresentar um espetáculo que tenha envergadura, um grande espetáculo, mas com despojamento. E o que mais?

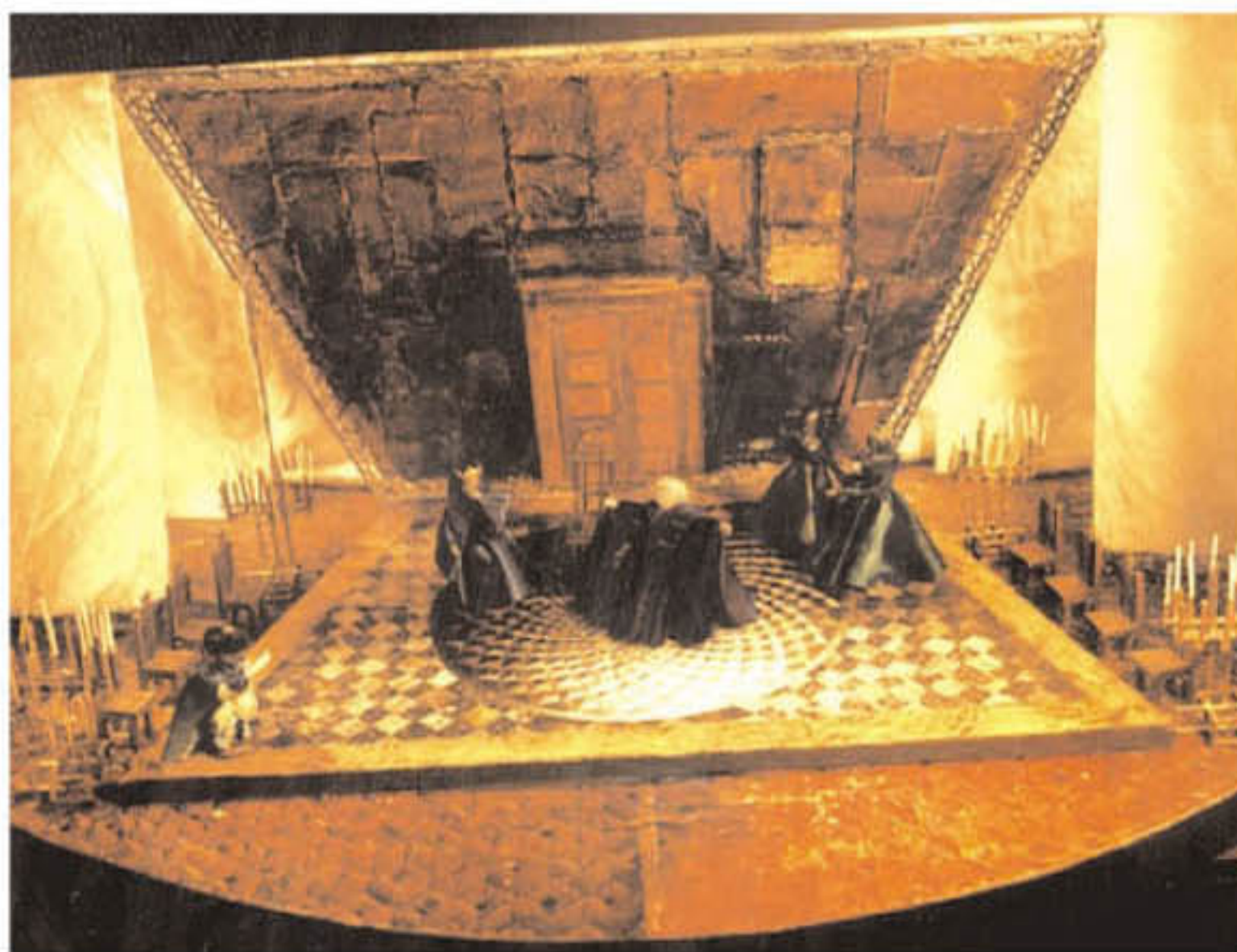
Boa pergunta. E o que mais?

Lear, além da jornada do personagem, é, de certa forma, a história de um velho mundo, uma civilização estabelecida e autoritária, onde ocorre uma catástrofe. É da pobreza, da miséria e da loucura que germina a possibilidade do novo mundo.

Como o sr. vai mostrar cenicamente essa transformação?

Pelo desmoronamento do cenário. A gente tem de trabalhar com simplicidade. O mais importante é não ter medo da grandeza de Shakespeare. ▮

A montagem reúne dois excelentes profissionais de gerações diferentes: o diretor brasileiro Ronald Daniel (ao lado), há 35 anos no eixo Londres–Nova York ("Mas quem nasceu à beira-mar, em Niterói, não esquece"), e J. C. Serroni, criador do cenário monumental (maquete abaixo)

FOTOS EDUARDO SIMÕES / KIKO COELHO

Beleza e Dignidade

Ao transformar um rei em homem, Shakespeare criou obras-primas de sua dramaturgia. Por Barbara Heliodora

Depois do enredo enxuto do *Otelo* de 1604, Shakespeare partiu, em 1605, para a mais ampla das tragédias, *Rei Lear*. Verdadeiro protagonista trágico, o velho rei não comete um crime nem é vicioso, mas comete um erro de julgamento que o faz passar da felicidade para a infelicidade. Julgar boas as filhas más e má a filha boa é erro suficiente para liberar o mal na família, no Estado e em toda a natureza. Na explosão, a linguagem se torna mais imaginativa, oblíqua, rica, e não é de espantar que a tragédia seja muitas vezes tomada como a maior obra de Shakespeare, no nível da *9ª Sinfonia*, de Beethoven, ou a *Paixão segundo São Mateus*, de Bach.

Shakespeare permanece, no entanto, um autor de teatro popular. Complexidade, beleza e linguagem não foram criadas para atrapalhar ninguém, e àquela altura ele dominava a maneira dramática de tal modo que tudo se une de forma clara para contar a trágica história do homem que, com mais de 80 anos, tem de fazer o doloroso aprendizado que o transformará de rei em homem — e nos fará ver quanto ser um homem é mais significativo. Julgando ser hora de passar a carga do poder para os mais jovens, o velho Lear, na verdade, quer abrir mão das responsabilidades, mas não dos privilégios e pompas do poder. Para distribuir o reino entre as três filhas, ostensivamente dando um "terço mais opulento" àquela que lhe disser que mais o ama, ele tolamente acredita na bajulação das falsas Goneril e Regan e renega a caçula Cordélia, até então sua favorita, porque esta timidamente admite que o ama tanto quanto uma filha deve amar um pai... Incapaz de raciocinar, tomado de fúria, ele bane a filha e também seu fiel seguidor, o Conde de Kent, porque este o alerta para a verdade.

Para mostrar que injustiça e incompreensão para com os filhos não são tão raras ou privativas de Lear, logo na cena seguinte vemos Edmund — o ambicioso filho bastardo do Conde de Gloucester — caluniando Edgar, o herdeiro legítimo, que tem de fugir porque o pai dá ordens para que ele seja preso e enforcado. Se desde o início da carreira Shakespeare se interessara pela questão da aparência e da realidade, nas histórias paralelas desses dois velhos e seus erros como pais, a ação se desenrola se voltada para o acompanhamen processo, não para criar algu de suspense barato, ou chegar ção de moral. A ação vai muit conseqüências implacáveis do dois. Tudo se passa com beleza

O que separa os bons e os primeiro lugar, parece, o egoís tas são os erros de Lear e G como os discursos interesseir lhas mais velhas, as ambições mund e do genro Cornwall; b generoso, é o fiel Kent, como genro Albany aprende a ser. que o mal, nos velhos, é fruto auto-engano, o sofrimento perta a generosidade que traz si. Em toda a primeira parte da memorável Bobo é a consciê Lear, que ele vai despertando ironias, brincadeiras e cançõ tempestade, é o Bobo o obje pensamento em que Lear já rev com uma outra pessoa. Mas, qu a ter verdadeira consciência d Bobo desaparece porque sua b se torna desnecessária. Comove com que, disfarçado de louco, o injustiçado Edgar guia o pai Gloucester, cegado por denúncia de Edmund.

No egoísmo não há amor, só desejo, e Goneril e Regan morrem brigando por Edmund, que promete casamento a ambas, mas quer que só uma fique viva, como seu instrumento para o trono. Mesmo aí, a força da linguagem cria a beleza do não-belo...

Cordélia luta para defender o pai, mas é derrotada; Lear humanizado fica tão vulnerável quanto ela, e ambos morrem por ordem de Edmund. Finda a guerra civil que o mal provocou, quando Edgar vence o irmão egoísta em um duelo, o mal se esgota e a paz volta pelas mãos de Albany e Edgar. A fábula fica completa, com a beleza da dignidade humana, a que Shakespeare mais admira.

Esboço de J. C. Serroni para o figurino de Lear (acima) quando, já destronado, o rei se vê em farrapos em meio à intempérie

O corpo do som

O Grupo Corpo estréia nova coreografia, com música de Arnaldo Antunes, e reencena *21*, que marcou o início de sua parceria com compositores

Por Ana Francisca Ponzio

FOTOS JOSÉ LUIZ PEDERNEIRAS / EPITÁCIO PESSOA/AE / JOSÉ LUIZ PEDERNEIRAS

À esquerda, cena de *21*, de 1992, que Rodrigo Pedemeiras (acima) coreografou em parceria com o músico Marco Antonio Guimarães, do grupo Uakti. No alto, Arnaldo Antunes, que assina a composição de *O Corpo*

No decorrer da história da dança – e da música –, a parceria entre coreógrafo e compositor já rendeu muitas obras-primas. Quando o balé floresceu durante o reinado de Luís 14, o Rei-Sol, que governou a França de 1643 a 1715, os papéis se confundiam, permitindo o acúmulo de funções a autodidatas como Jean-Baptiste Lully. Compositor, violinista, bailarino e coreógrafo, Lully se incumbia de tudo, da concepção à interpretação, em balés que costumavam ser apresentados ao ar livre, no Palácio de Versalhes. Daquela época em diante, a dança se submeteu à música, dela se libertou e a ela retornou em igualdade de condições. Sempre em movimento de atração, estas duas artes vêm rendendo colaborações bem-sucedidas também no Brasil, onde o Grupo Corpo, de Minas Gerais, se encarrega de promover encontros diversificados. Neste mês, com a estréia de novo espetáculo, intitulado *O Corpo*, o elenco mineiro associa o compositor paulista Arnaldo Antunes a seu repertório coreográfico, assinado por Rodrigo Pederneiras.

À direita, o lendário bailarino Nijinsky, que dançou obras de músicos como Debussy. Com o compositor russo Stravinsky (à direita, no alto), Nijinsky estabeleceu uma parceria e criou *A Sagração da Primavera*, em 1913. Stravinsky compôs também em parceria com George Balanchine, para quem a música é o que se ouve depois que o olhar atinge o prazer

A coreografia de Pederneiras com música de Antunes segue um modelo de parceria mais preocupado com a eficiência do que com a ousadia. "Em minhas criações, dança e música se complementam", diz o coreógrafo do Grupo Corpo, que começou sua carreira usando composições clássicas, para depois estabelecer parcerias com autores brasileiros. Embora tenha a musicalidade como traço principal, Pederneiras é um intuitivo que não sabe ler partituras. Bem antes dos 15 anos, quando começou a estudar dança, ele já revelava sua prioridade. "Quando criança, eu chegava a ficar dias inteiros trancado num quarto, para ouvir música de concerto. Mais tarde, ficou confirmado: a arte que mais me emociona e estimula é a música, que se tornou o principal impulso de minhas coreografias", ele diz.

Na primeira fase de sua carreira, Pederneiras chegou a usar composições de Milton Nascimento e Wagner Tiso. No entanto, os clássicos predominavam. Em 1975, ao som dos *Prelúdios* de Chopin, ele criou a coreografia homônima, que lhe rendeu consagração nacional. Daí em diante, fez crescer o prestígio do Grupo Corpo com obras ao som de Strauss, Villa-Lobos, Schumann, Brahms, Mozart. A grande virada ocorreria em 1992, com *21*, fruto de uma parceria musical com Marco Antonio Guimarães, diretor do Uakti Oficina Instrumental. "Até então, minhas concepções dependiam do que eu estava ouvindo no momento." Segundo Pederneiras, a troca de informações com Guimarães lhe revelou novas possibilidades. "Para mim, a dança está intrinsecamente ligada à música, ao ritmo, e a maneira racional e matemática como ele compõe influiu em minha escritura

coreográfica", diz o coreógrafo. Em *21*, que nas temporadas deste ano será apresentado junto com *O Corpo*, as contagens de tempo geradas por esse algarismo conduziram Pederneiras a procedimentos até então inéditos para ele, como a rearticulação de porções coreográficas nascidas da decupagem de uma frase mestra de movimentos, de maior duração.

De *21* em diante, encomendar músicas, preferencialmente a autores brasileiros, tornou-se regra para o Corpo. Sobre uma reinterpretação da obra de Ernesto Nazareth, feita por José Miguel Wisnik, Pederneiras reforçou seu vínculo com a cultura brasileira, integrando a expressão popular a seu vocabulário de base acadêmica. Em experiências posteriores, nomes como João Bosco e Tom Zé também acrescentaram matizes para o repertório do grupo, que agora procura se aproximar da pulsação urbana contida na música de Arnaldo Antunes. "Eu queria romper com a sensualidade de obras como *Nazareth*, para experimentar um ritmo obsessivo e frenético, inspirado nas metrópoles", diz Pederneiras.

Para Antunes, a colaboração com o Corpo marca sua estréia na dança. Embora suas músicas já tivessem sido usadas por coreógrafos como Henrique Rodovalho, do grupo Quasar, até então ele nunca havia concebido uma partitura para ser redimensionada pelo movimento corporal. "Compor uma canção é muito diferente da criação de uma música para ser dançada. Pensando no corpo como matéria-prima da dança, desenvolvi uma peça de caráter sinfônico, que tangencia ou aborda diretamente duas condições corporais complementares – a orgânica e a mecânica", diz Antunes.

FOTOS CAMERA PRESS / PPCM/KEYSTONE

Misturando diferentes gêneros musicais, o compositor teceu uma partitura de aproximadamente 40 minutos, que inclui sons acústicos, eletrônicos e sintetizados. Entre limites difusos, trilhas vocais e instrumentais se entrecruzam, com atrito ou suavidade. Nesse percurso, a participação da cantora turca Saadet Türkoz faz surgir ecos do Oriente Médio, por vezes análogos à música brasileira do Nordeste. Com a trilha pronta, Pederneiras pôde desenvolver a coreografia, cujo resultado final agradou aos dois criadores. "Ao ver os ensaios, tive a impressão de que a dança esclareceu a música, que parece ter se completado nos corpos", diz Antunes.

Condições de trabalho bem diferentes tinha o compositor Tchaikovsky, que associou seu nome a obras-primas do Romantismo, como *O Lago dos Cisnes*. Outras de suas composições extraordinárias, como *Quebra-Nozes* e *A Bela Adormecida*, surgiram sob encomenda do coreógrafo Marius Petipa, cuja tirania não abalava o compositor. Por causa de seus conhecimentos musicais, Petipa abusava nas recomendações, chegando a detalhar os tipos de compassos e a quantidade de pausas que uma partitura deveria ter. Contudo, Tchaikovsky soube estabelecer com Petipa uma das relações mais férteis da história da dança. Nos balés produzidos por ambos, a música brilhava junto com a coreografia. Antes disso, num oscilante jogo hierárquico, a dança já havia superado a condição de acessório para se tornar expressão dominante, nos balés de ação de Jean Georges Noverre (1727-1810).

Com o século 20, vieram grandes reviravoltas. Contrariando a era das primeiras bailarinas, que exigiam música sob medida para seus exibicionismos, Isadora Duncan inaugurou uma relação nova. Dançando como uma folha ao vento, ela via na música não um acompanhamento, mas um impulso à sua imaginação. Outro símbolo moderno, Vaslav Nijinsky inverteu as regras do balé acadêmico ao criar em 1913 *A Sagração da Primavera*, ao som da música igualmente revolucionária de Igor Stravinsky. Em fases sucessivas, Stravinsky aliou-se a outros criadores geniais, como George Balanchine, cujas coreografias extraíam da música uma dimensão visual. "Quando o olhar atinge o prazer, os ouvidos começam a escutar mais atentamente", dizia o coreógrafo, cuja musicalidade hoje encontra equivalência na obra de Jiri Kylián.

Uma nova percepção do espaço e do tempo surgiu nos anos 40, quando o coreógrafo Merce Cunningham e o compositor John Cage eliminaram a sincronia entre gesto e som. Com eles, dança e música tornaram-se entidades autônomas. Sem se impor uma à outra, apenas dividem uma duração comum de tempo. Imbuídos de tal flexibilidade, Cunningham e Cage criavam em separado, juntando coreografia e música quando ambas já estavam finalizadas. Com as fronteiras estéticas cada vez mais ampliadas, a geração pós-moderna adotou o minimalismo, rejeitando a dança como recurso sedutor. Expoente desse movimento, Trisha Brown começou a carreira dançando no topo de edifícios, ao som dos ruídos das cidades. Hoje, recuperou o diálogo com a música de concerto, por meio de compositores como Bach e Monteverdi. Entre os expoentes da nova geração, a belga Anne Teresa De Keersmaeker faz de estruturas musicais complexas uma fonte de renovação para a composição coreográfica, confirmando que, em harmonia ou dissonância, dança e música permanecem unidas através dos tempos. ■

O Que e Quando

Grupo Corpo apresenta as coreografias *O Corpo* e *21*. Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722; tel. 0800-558191), São Paulo, SP; de 9 a 20 de agosto (quarta a sábado, às 21h; domingo, às 18h). Teatro Municipal (pça. Floriano, s/nº; tel. 0++/21/544-2900), Rio de Janeiro, RJ; de 30 de agosto a 4 de setembro

Acima, ensaio, em 1971, da companhia de Merce Cunningham (no fundo, amparando uma bailarina), que criava em parceria com o compositor John Cage (ao piano). A dupla marcou, dos anos 40 em diante, a evolução da dança, que mais tarde se afastaria da música, principalmente com os criadores pós-modernos, e agora tem retornado a ela

FOTO THE MERCE CUNNINGHAM DANCE FOUNDATION ARCHIVES

De criatura a criador

Um dos mais representativos bailarinos brasileiros, Rui Moreira se dedica a coreografar e estréia *Quilombos Urbanos*

Por Ana Francisca Ponzio

Ao longo dos 15 anos em que dançou no Grupo Corpo, Rui Moreira tornou-se um bailarino representativo não só da companhia mineira, como também do Brasil. Com sua técnica e expressividade, passou a ser reconhecido até mesmo no exterior como o intérprete brasileiro por excelência, capaz de ser um solista com identidade mesmo no mais homogêneo dos elencos. Em junho de 1999, no entanto, Moreira inaugurou nova fase. Embora no auge da forma física, desligou-se do Grupo Corpo para dedicar-se à carreira de criador. À frente da companhia SeráQuê?, que desde 1993 mantinha como atividade experimental paralela, ele agora desenvolve um repertório de sua autoria, além de coreografar também para outros elencos.

Neste mês, na programação do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, a SeráQuê? faz oito apresentações em praças públicas do espetáculo *Quilombos Urbanos*, concebido por ele e seus dois parceiros artísticos, os músicos Guda e Gil Amâncio. Em setembro, a companhia Cisne Negro estréia em São Paulo uma produção encomendada a Moreira, sobre a qual ele diz: "A idéia básica vem da música *Etnia Caduca*, de Lenine, que fala desse caldeirão de raças que é o Brasil".

Embora recém-iniciada, a carreira independente de Moreira já soma várias realizações. Além da criação de *Quilombos Urbanos*, que conquistou prêmios em Minas Gerais, ele concebeu a coreografia *Sempre Amor*, que foi interpretada por um elenco formado para a obra e incluiu ex-bailarinos do Corpo. Em novembro passado, como intérprete e coreógrafo convidado, participou na França do espetáculo *D'une Rive à l'Autre*, da companhia Azanie, dirigida por Fred Bendongué. Outra experiência está em curso: a preparação corporal de atores para o filme *Uma Onda no Ar*, que o diretor Helvécio Ratton inicia em janeiro e marcará a estréia de Moreira também como ator.

Casado com a ex-bailarina Bete Arenque, pai de três filhos, esse paulistano de 36 anos agora pretende fazer uso de uma bagagem ampla. Além de ter percorrido o mundo junto com o Corpo e ter freqüentado ensaios de criadores como William Forsythe, Moreira trabalhou com os melhores coreógrafos e grupos brasileiros. Por fim, ele demonstra especial sensibilidade com a cultura brasileira, cuja diversidade vem transformando em fonte de inspiração.

O bailarino Rui Moreira (acima e à esquerda), que integrou o Grupo Corpo por 15 anos, se dedica à companhia SeráQuê? e à criação de coreografias, como *Quilombos Urbanos*, que será apresentada em praças públicas durante o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, de 3 a 13 deste mês

Palcos e ruas de Belo Horizonte

Mais de 23 espetáculos, reunindo grupos de nove países, fazem parte da programação do FIT-BH/2000

O Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, com 23 espetáculos e a participação de mais nove países – Chile, Colômbia, Espanha, França, Itália, Polônia, Suíça, China e Cingapura –, ocupa parques, praças e teatros da cidade por 11 dias. A mostra, de 3 a 13 de agosto, consagra-se pela reunião da variedade de linguagens aplicadas às artes cênicas, do circo aos projetos experimentais, passando pela dança e pelas criações coletivas. Promovida pela Prefeitura de Belo Horizonte e pela Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, a quinta edição do festival prioriza as montagens assinadas por elencos fixos. "As peças representam a consolidação de métodos desenvolvidos a longo prazo, por pessoas que investem em novas soluções para o palco", diz Carlos Rocha, diretor-geral do FIT-BH/2000. Da lista de espetáculos estrangeiros convidados para a mostra deste ano, destaca-se *El Paso*, com artistas colombianos do Teatro La Candelaria, dirigidos por Santiago García. Entre as montagens mineiras, Tarcísio Ramos Homem faz uma adaptação do *Réquiem por um Fugitivo*, de Caio Fernando Abreu, e Yara de Novaes, diretora da Odeon Companhia Teatral, apresenta *Ricardo 3º*, de Shakespeare. Mais informações pelo tel. 0++/31/277-4366 ou pelo site www.pbh.gov.br/cultura/fitbh. – GISELE KATO

À direita, *Bochorno*, **da suíça Cie Buissonnière**

O balé de um ex-subversivo

O Grupo da Academia de Dança Contemporânea de Moscou apresenta coreografias francesas

Em Moscou, onde o secular Balé Bolshoi sempre ditou regras estéticas, o bailarino e coreógrafo Nicolai Ogryskov, que fundou em 1992 o Grupo da Academia de Dança Contemporânea de Moscou, era uma espécie de subversivo por assumir seu gosto pela dança moderna. Hoje, conta com maior abertura em seu país e com reconhecimento internacional. Neste mês, o mesmo espetáculo que fez sucesso no Festival de Montpellier de 1997 será apresentado em São Paulo. As 15 garotas que integram o grupo põem o virtuosismo da escola russa a serviço de seis coreógrafos da nova dança francesa – Karine Saporta, Helene Cathala, Fabrice Ramalingom, Daniel Larrieu, Odile Duboc e Dominique Boivin. Grupo da Academia de Dança Contemporânea de Moscou: de 1º a 4 de agosto, 20h30, Teatro da Faap (r. Alagoas, 903, São Paulo; tel. 0++/11/3662-1992). – AFP

As garotas do grupo: virtuosismo

A estréia de Patrícia Melo

O Rio de Janeiro assiste neste mês à primeira peça da romancista e roteirista

Após seis anos na gaveta, estréia no dia 4, no Teatro das Artes, no Rio de Janeiro, o primeiro texto teatral da escritora e roteirista Patrícia Melo, *Duas Mulheres e um Cadáver*. A montagem, dirigida por Aderbal Freire-Filho, tem no elenco Fernanda Torres, Débora Bloch e Ricardo Pavão. A peça conta a história de duas amigas que têm sua amizade posta à prova quando o marido de uma delas (e amante da outra) é assassinado. "Não se trata de uma comédia policial, mas de um texto que fala do ciúme, da capacidade do ser humano de perdoar e entender o outro e também da incomunicabilidade entre as pessoas. É uma comédia de humor negro, um dos elementos em comum com meus romances, como o *Elogio da Mentira*", diz Patrícia. O Teatro das Artes fica na rua Marquês de São Vicente, 52, Shopping da Gávea, 2º piso, tel. 0++/21/540-6004. – RENATA SANTOS

Acima, Fernanda Torres e Débora Bloch

FOTOS ALAIN MARCOT/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

DEMOLIÇÃO CONJUGAL

Em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, um grande texto e um ator de talento estão acima dos efeitos grandiloqüentes do espetáculo

Por Jefferson Del Rios

Boxe e música de concerto podem ser evocados diante do combate mental a que se entrega o casal protagonista de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. As seqüências de ataques e recuos e os golpes psicológicos desfechados transformam o cenário da ação em ringue. Albee arma essa demolição afetiva e moral com precisão musical ao alternar crescendos, pausas e os acelerados de um quarteto sobre a desunião. A crítica do dramaturgo ao compulsivo otimismo americano levou o ensaísta Martin Esslin a enquadrá-lo no Teatro do Absurdo (o sentimento europeu de desalento existencial). Esslin precipitou-se ao escrever isso quando o impacto da estréia de Albee, em 1959, com *Zoo Story* (*A Estória do Zoológico*, um confronto aparentemente sem motivo entre dois homens) ainda se fazia sentir. O dramaturgo voltaria, em 1964, com sua obra-prima *Quem Tem Medo...*, trazendo com ela uma raiva que não habita os personagens de Ionesco, Beckett e outros autores do Absurdo.

O alvo de Edward Franklin Albee III, nascido em 1928, em Washington, é a máscara pequeno-burguesa de bem-estar — americana no detalhe, universal na essência —; e ele tem um tipo de agressividade ativa, que o situa mais ao lado da anarquia poética de Henry Miller quando este anuncia: "Estamos completamente sozinhos aqui e estamos mortos". A peça reúne quatro pessoas da classe média: universitários, brancos, socialmente em relativo destaque, ambiciosos, etc. Mas gente que não está bem. Os donos da casa assumiram um pervertido maquiavelismo conjugal e mecanismos neuróticos que desabam sobre os visitantes, ainda jovens, ainda inexperientes, mas prontos para os mesmos papéis. Partindo de lugar-comum: a bebida como acelerador de conflitos, Albee coloca-se na mesma dimensão de Eugene O'Neill de *Longa Jornada Noite Adentro* (peça de 1940) e todo o Tennessee Williams. Sua guerrilha emocional de certa maneira esgota o tema pela audácia de abordagem e o inquietante poder de diálogos. Salve-se quem puder, na platéia inclusive.

O diretor João Falcão dispunha de um bom elenco — com um ator excepcional, Marco Nanini —, um texto perfeito, mas quis mais: um espetáculo dentro do espetáculo para que ninguém tivesse dúvidas quanto à sua inventiva, energética e prolixa imaginação. Mas é uma imaginação caudatária dos efeitos visuais de superprodução, que pedem recursos (microfones) e espaços em que a arte de representar sempre morre um pouco. O show de iluminação desvia-se para as aventuras espaciais numa redução artística do que o cenógrafo-iluminador tcheco Joseph Svoboda cria, desde os anos 50, só que do e para o teatro. Mas Falcão também sabe encontrar soluções eficientes (como abolir o cenário realista, o que reforça o ângulo psicanalítico do conflito), impõe bom ritmo à ação e desenvolve o melhor de Marieta Severo, Sílvia Buarque e Fábio Assunção.

Quem Tem Medo... — que teve no Brasil uma montagem com Cacilda Becker e direção de Maurice Vaneau (1965), uma segunda, de Antunes Filho (1978), as duas sóbrias e profundas — tem agora a versão que se quer espetacular. Mas o que prevalece é o talento do escritor e de Marco Nanini. Com fortes antecedentes dramáticos — incluindo o próprio *Zoo Story*, *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, e *Mão na Luva*, de Oduvaldo Viana Filho —, Nanini impressiona pelos gestos e violência calculados que disparam numa vingança quase ritual. Um ator poderoso como o texto imbatível de Edward Albee. Esse é o espetáculo.

Marco Nanini e Marieta Severo (acima) em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*

FOTO DIVULGAÇÃO

Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP). Até 6 de agosto. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 15 a R$ 40. De 18 de agosto a 8 de outubro, o espetáculo estará em cartaz no Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, São Paulo, SP). Sexta e sáb., às 21h; dom., às 18h. Preços a definir

Os Espetáculos de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**A Vida É Cheia de Som e Fúria**, adaptação do romance *Alta Fidelidade*, de Nick Hornby. Direção de Felipe Hirsch. Com a Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba (*na foto*, **Guilherme Weber**).	Repassa parte da história da música pop. O personagem cultiva o hábito de fazer listas: dos momentos mais difíceis de sua vida aos melhores discos da década. Enquanto as músicas criam um ambiente nostálgico, ele relembra um rompimento amoroso recente.	Teatro dos Grandes Atores (avenida das Américas, 3.555, Barra Square, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/325-1645).	De 17/8 a 18/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 15 a 25.	A peça, que foi um dos destaques do recente Festival de Teatro de Curitiba, revela o equilíbrio alcançado pelos integrantes do grupo na linguagem teatral chamada por eles de "dramaturgia da memória".	Em como o diretor fragmenta o tempo real, oferecendo uma proposta diferente de teatro baseado na memória.	O filme *Alta Fidelidade*, que está entrando em cartaz, com direção do excelente Stephen Frears, de *Minha Adorável Lavanderia*, e música ao gosto do personagem: Beatles, Bob Dylan, Marianne Faithfull.
TEATRO	**Carta Aberta**, de Denis Guénoun. Adaptação e direção de Fernando Kinas. Com **Lori Santos** (*foto*).	A atividade teatral no mundo contemporâneo. Uma longa carta, escrita em 1996 pelo filósofo, músico e dramaturgo francês Denis Guénoun e endereçada a um jovem administrador de teatro, discute o papel da imprensa, a formação do ator e a função social da arte.	Instituto Itaú Cultural São Paulo, Sala Azul (avenida Paulista, 149, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/238-1816).	De 3 a 6. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. Grátis.	Guénoun revisita alguns clássicos da dramaturgia mundial, de Shakespeare a Molière. Viagem cultural com bom humor.	Nos problemas e particularidades da classe teatral brasileira incorporados ao texto por Fernando Kinas.	Logo no início do mês, nos dias 1º e 2, o Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural organiza duas mesas de discussão: a primeira com os diretores Antônio Araújo, Enrique Diaz e Luiz Carlos Vasconcellos, e a segunda reúne atrizes Bete Coelho, Gabriela Flores e Leona Cavalli.
TEATRO	**O Rei da Vela**, de Oswald de Andrade. Direção de Enrique Diaz. Com a Companhia dos Atores (*na foto*, **Drica Moraes**).	Sátira às novas elites econômicas do país e à aristocracia paulista envolvidas em jogos econômicos em que a agiotagem e os acertos sexo-conjugais se equivalem, enquanto o país continua em suas ilusões de paraíso tropical.	Teatro Brasileiro de Comédia, Sala TBC (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até 24/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e 25.	A primeira montagem da peça pelo Teatro Oficina, em 1967, resultou em um espetáculo célebre. A atual não tem compromissos com esse passado. Interessante para quem viu a versão histórica e para quem só conhece a fama do texto.	Em como muitos dos personagens são reconhecíveis. Oswald de Andrade tomou como referência figuras conhecidas da sociedade e da vida artística paulistana. Uma caricatura divertida ainda que cruel.	A literatura de Oswald de Andrade (atenção ao romance *Os Condenados*).
TEATRO	**A Última Gravação de Krapp**, de Samuel Beckett. Direção de Francisco Medeiros. Com **Antônio Petrin** (*foto*).	Um homem ouve o depoimento que gravou 30 anos antes, quando estava às vésperas de completar 40 anos, certo de dominar o rumo e o sentido de sua existência.	Teatro Sérgio Cardoso, sala Paschoal Carlos Magno (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136).	Até 3/9. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	É um texto impressionante do chamado Teatro do Absurdo. Com ele, Antônio Petrin comemora 35 anos de carreira como um dos melhores atores de sua geração.	Em como um texto de 1958 resiste a todas as restrições críticas (pessimismo decadentista, etc.) e se mantém intacto em sua força metafísica e poética.	Velhos filmes de Buster Keaton, um comediante admirado por Beckett que via relação entre as figuras clownescas e seus personagens. Não é bem assim, mas também faz sentido (isso já é o Absurdo).
TEATRO	**A Comédia do Trabalho**. Dramaturgia: Companhia do Latão. Direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. Com a Companhia do Latão (*na foto*, **Ney Piacentini** e **Heitor Goldflus**).	Um exercício de comédia virulenta sobre a brutalidade da exploração da força do trabalho e os artifícios dos que detêm o poder financeiro para mantê-lo mesmo que a custos sociais elevados.	Teatro Sesc Anchieta (rua Doutor Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3000).	De 3/8 a 1º/10. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 15.	A Companhia do Latão propõe – e tem conseguido fazer – um teatro de crítica histórico-social e diversão na linha proposta por Bertolt Brecht.	Em como o elenco, independentemente das diferenças de rendimento, demonstra entender o projeto teórico e artístico do grupo.	Espetáculos de outras companhias jovens que pesquisam em equipe novas linguagens cênicas: *Apocalipse 1,11*, com direção de Antônio Araújo; *Bonitinha, mas ordinária*, com direção de Marco Antônio Braz.
TEATRO	**Diário Secreto de Adão e Eva**, de Mark Twain. Adaptação e direção de Antônio Abujamra. Com **Ana Paula Arósio** (*foto*) e Marcos Palmeira. Patrocínio: Embratel.	A versão de Abujamra para um texto de Twain, um escritor satírico e poético, agressivo e pensativo tanto em histórias de aventuras quanto em parábolas existenciais.	Teatro Leblon (rua Conde de Bernadotte, 26, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/294-0347).	A partir do dia 10. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. De R$ 20 a R$ 30.	Mark Twain (1835-1910) é magnífico, e Abujamra, que sabe muito disto, promete "um espetáculo muito belo".	No esforço dos intérpretes em manter fidelidade ao ato criativo no palco, mais difícil e exigente do que o naturalismo de tevê. E na trilha sonora de André Abujamra, um dos bons talentos nessa área.	Voltar aos maravilhosos romances de Mark Twain, esse doce homem do Mississippi (mal-humorado na vida real). Obras fundamentais: *Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*.
TEATRO	**O Último Suspiro da Palmeira**, de Carlos Thiré. Direção de Cecil Thiré. Com **Cecil Thiré**, **Carlos Thiré**, **Stela Freitas** (*foto*), Tiago Fragoso, Patrícia Gusmão e Garcia Junior.	O cotidiano agitado de três gerações de uma família de classe média. Dividem o mesmo apartamento um neto ator, outro biólogo, a mãe diretora de uma ONG e o avô aposentado.	Casa de Cultura Laura Alvim (av. Vieira Souto, 176, Ipanema, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/247-1647).	Até outubro. De 4ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15 e R$ 20.	A peça foi apontada pelo teatro Casa da Gávea, no Rio, como um dos três melhores textos lidos em 1998. É a primeira de Carlos Thiré, que vem de ilustre família teatral: neto de Tônia Carrero e do cenógrafo, desenhista e pintor Carlos Artur Thiré e filho de Cecil.	O título da peça faz uma analogia entre a trajetória do personagem Alaor, o avô vivido por Cecil Thiré, e um tipo de palmeira comum nos parques da cidade que, quando percebe a proximidade de algum perigo, produz um enorme buquê de flores.	Depois do espetáculo sobre uma família ruidosa, comida italiana no Mio Ristorante (rua Farme de Amoedo, 52, Ipanema). Bons pratos e preços razoáveis.
TEATRO	**O Marco do Meio-Dia**, de Antônio Nóbrega. Com **Nóbrega** (*foto*) e Rosane Almeida.	Dança, música e um poema inédito de Ariano Suassuna numa representação que homenageia o povo brasileiro e suas manifestações culturais.	Teatro do Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5509-3147).	De 4 a 6. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 10 a R$ 20.	Nóbrega em cena é festa. Como Suassuna e Hermilo Borba Filho na literatura, ele usa sua sofisticação intelectual para homenagear e redimensionar a arte popular nordestina e seus vínculos com a África e a península Ibérica.	No elenco de 14 pessoas estão quatro "brincantes" autênticos, que ainda animam festas de rua. Um deles é filho de Mestre Salustiano, personalidade do maracatu rural e do cavalo-marinho de Pernambuco.	Uma expedição a sebos e lojas de discos antigos em busca dos velhos romances de Mario Sette – *Os Azevedos do Poço* e *Seu Candinho da Farmácia* – e das músicas de Manezinho Araújo, o "rei das emboladas" nos anos 50.
DANÇA	**Balé da Cidade de São Paulo** (*na foto*, *Shogun*). Direção artística de Ivonice Satie.	Nova temporada da companhia reúne três obras do repertório: *Shogun*, de Ivonice Satie, com música de Milton Nascimento e Fernando Brandt; *Axioma 7*, de Ohad Naharin, com música de Bach, e *Sinfonia de Réquiem*, de Vasco Wellencamp, ao som do compositor inglês Benjamin Britten.	Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/223-3022).	De 9 a 13. De 4ª a sáb., às 21h; dom., às 17h. De R$ 2 a R$ 8.	As obras escolhidas estão entre as melhores do repertório da companhia, que hoje integra ótimos bailarinos. Destaque para *Axioma 7*, remontada para o Balé da Cidade pelo israelense Naharin, um dos melhores coreógrafos da atualidade.	Em *Shogun*, de Ivonice Satie, que une Oriente e Ocidente com artes marciais e dança moderna. Com 10 minutos de duração e interpretada por dois bailarinos, esta bem resolvida coreografia figura no repertório do San Francisco Ballet, dos Estados Unidos.	No dia 11, às 21h, a programação do Teatro Municipal inclui a Orquestra Sinfônica Municipal, que, sob regência de Ricardo Rocha, interpreta obras de Leopoldo Miguez, Lorenzo Fernandez e Henrique Oswald.
DANÇA	**Vem Dançar**, do **Grupo Cisne Negro** (*foto*). Direção de Hulda Bittencourt, música e letra de Fábio Cardia, textos e pesquisa histórica de Cássia Navas, ensaios e remontagens de Dany Bittencourt e coreografias de vários integrantes da companhia.	Narrativa didática da história da dança desde a realeza francesa de Luís 14, o Rei-Sol (que surge como mestre de cerimônias), até os dias atuais. Depois da estréia no Teatro São Pedro, *Vem Dançar* deve percorrer praças públicas, em palco sobre um caminhão.	Teatro São Pedro (rua Barra Funda, 171, Barra Funda, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3661-6529).	De 24 a 27. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 10.	Esta encenação incomum é caprichada e permite um passeio por diferentes épocas, que evocam o minueto, o apogeu do Romantismo e a chegada do Modernismo com a dançarina Isadora Duncan.	Nos arranjos musicais de Fábio Cardia, que faz boas releituras de obras como *Petrushka*, de Stravinsky.	Na literatura sobre história da dança, ainda precária no Brasil, há obras básicas como *Four Centuries of Ballet – Fifty Masterworks*, de Lincoln Kirstein, da editora norte-americana Dover, que pode ser encomendado via Internet ou em grandes livrarias.

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

FOTOS LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / CLAUDIA GARCIA/DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / STELA GUEDES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DANIEL LEWINSOHN/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO / JOÃO MURSOLI/DIVULGAÇÃO / MAURO TURZI/DIVULGAÇÃO

A imagem do compositor barroco e o desenho de uma figura da matemática moderna: estruturas numéricas em comum

A equação de J. S. Bach

Nos 250 anos de sua morte, Johann Sebastian Bach é reverenciado como o compositor máximo de todos os tempos, aquele que intuiu leis universais e formulou a síntese da música ocidental

Por Lauro Machado Coelho
Ilustração Rico Lins

ILUSTRAÇÃO SOBRE FOTO F P G INTERNACIONAL

Durante todo o ano 2000, o mundo da música reverencia a arte superior do gênio fundador Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor que sublinha o apogeu do Barroco musical. Por coincidir com o marco simbólico da passagem do milênio, a efeméride de seus 250 anos de morte (28 de julho) tem recebido maior atenção do que aquela dispensada por ocasião do tricentenário do nascimento, em 1985. Neste mês, em São Paulo, duas apresentações de destaque somam-se à programação mundial que celebra o "Ano Bach": os concertos, pela primeira vez no Brasil, da Orquestra Bach da Gewandhaus, de Leipzig, conjunto fundado em 1962 conforme princípios musicais do Barroco (dias 21 e 22, no Teatro Alfa); e as récitas da monumental *A Paixão segundo São João*, de J. S. Bach, com orquestra e coro do Teatro Municipal de São Paulo e elenco internacional de cantores-solistas sob direção do regente chileno Juan Pablo Izquierdo (dias 29 e 31).

O mundo da música reverencia J. S. Bach em 2000. Em São Paulo, récitas da *Paixão segundo São João* dirigidas por Juan Pablo Izquierdo (acima) e concertos da Orquestra Bach da Gewandhaus, de Leipzig (abaixo), integram as celebrações do 250º aniversário de morte do compositor

A morte de Johann Sebastian Bach tem sido vista como um divisor de águas, o ponto de passagem entre o Barroco tardio, de que ele foi o supremo representante, e o Classicismo nascente. O mais novo entre os oito filhos do organista Johann Ambrosius Bach, nascido na pequenina cidade de Eisenach, em 21 de março de 1685 (muito antes de seu país começar a existir como nação), é um dos grandes símbolos do gênio alemão. Curiosamente, Bach não foi um inventor. À diferença de Beethoven ou Wagner, não criou formas musicais novas. Mas, tomando as que lhe tinham sido legadas, expandiu-as, refinou-as, extraindo de cada uma delas o máximo de possibilidades expressivas. Praticando todos os gêneros existentes na sua época – à exceção da ópera –, com um volume de produção gigantesco, fez deles a síntese perfeita e criou uma música que, no conjunto, é mais bela e perfeita do que a de Vivaldi ou Telemann, Couperin ou Alessandro Scarlatti – até mesmo do que a de seu maior contemporâneo, Georg Friedrich Händel, com quem o destino quis que nunca se encontrasse pessoalmente.

Misticismo e superstição, gosto do luxo, que se manifesta nos excessos decorativos, e visão torturada do mundo, expressando-se mediante o despojamento ou a distorção, a exploração do sobrenatural ou do grandioso – os contrastes, o movimento, a perturbação, a dúvida que, durante a fase da Contra-Reforma, substituem a clareza e o senso de ordem predominantes no Renascimento – estão presentes na arte desse músico sem paralelo em seu tempo. Sem paralelo não só por causa da qualidade superior de seu gênio, mas também por causa do temperamento volátil de Johann Sebastian, que o levava a ter um comportamento profissional inteiramente diverso do que era comum no século 18. Numa época em que empregos eram para a vida inteira e os músicos se submetiam docilmente aos caprichos e imposições de seus patrões eclesiásticos ou aristocráticos, o mais ilustre membro de uma família com muitas gerações de músicos profissionais sempre foi um rebelde.

Prova disso é a vida agitada de Bach, que, insatisfeito com seus empregadores ou em busca de experiências novas, mudou de Arnstadt para Mühlhausen, dali para a severa Weimar e, depois, para a elegante corte da pequenina Cöthen. Foi em Leipzig, como *Kantor* (o diretor de música) da Thomaskirche (a Igreja São Tomás), que ele encerrou os 47 anos de uma carreira iniciada em agosto de 1703, quando obteve seu primeiro emprego como o organista da Neue Kirche de Arnstadt – para a qual compôs, aos 22 anos, uma de suas obras mais espantosas: a *Toccata e Fuga em ré menor BWV 565*.

Diferentemente de músicos cosmopolita, como Händel ou Bononcini, que faziam carreira internacional, Bach nunca saiu da Alemanha. Mas não era um músico fechado num campo estreito de experiência. O desejo de conhecer e de assimilar todo o saber musical de seu tempo o levou a ter uma cultura invulgar para a época. Decifrar os segredos da técnica de outros compositores o fascinava. Assim como, na juventude, andava quilômetros a pé para ir a Lübeck ouvir o grande Dietrich Buxtehude tocar órgão, ele queria conhecer os grandes mestres do passado – Palestrina, Frescobaldi, Legrenzi –, além dos criadores do presente: Vivaldi e Couperin, Lully e Albinoni, Domenico Scarlatti e suas sonatas para cravo. As obras para órgão de Froberger ou as óperas de Fux. Não com a atitude arrogante de quem se considera melhor do que eles, mas com a abordagem humilde de quem os estuda conscienciosamente – a ponto de passar muito tempo fazendo maravilhosas transcrições para cravo dos concertos para violino de Vivaldi.

Nem toda a vasta obra de J. S. Bach tem o mesmo nível de originalidade. Na caudalosa produção de um homem de grande vitalidade intelectual que, durante longos anos, teve de escrever uma cantata por semana (206 conhecidas, entre as mais de 300 que compôs), são inevitáveis os momentos que traem repetição, pressa ou impaciência. Mas, mesmo quando parece rotineira, a realização de Bach é muito acima da média, pois ele tem a capacidade instintiva de tomar as fórmulas e renová-las, encará-las de um outro ângulo. Ou de ter a visão de conjunto das tendências de seu tempo, enfeixando-as e codificando-as.

Bach viveu num momento crucial, em que o sistema tonal estava se consolidando e o sistema de escalas com conjuntos de tonalidades associadas se impunha como a base da escrita musical que haveria de predominar até os primeiros anos do século 20. Foi ele quem pôs no papel a mais refulgente ilustração dessa mudança: os 48 prelúdios e fugas de *O Cravo bem Temperado* – nenhum deles semelhante ao outro –, explorando as tonalidades maiores e menores e demonstrando que o arranjo das notas em escalas de intervalos regulares era não apenas prático, mas também inevitável. Mais espantosa ainda é *A Arte da Fuga*, obra colossal, série inacabada de variações contrapontísticas de imensa variedade e capacidade de invenção, puro exercício de raciocínio musical abstrato, pois, em sua partitura, Bach não indicou para que instrumento ou grupo de instrumentos concebera esse edifício sonoro. Isso faz o primeiro obstáculo com que se deparam os intérpretes dessa sua última grande criação ser a escolha do meio pelo qual vão realizá-la.

Os desafios da interpretação de Bach: Glenn Gould (no alto) gravou no piano moderno as *Variações Goldberg* (manuscrito autógrafo no centro da página); Nikolaus Harnoncourt (acima), diretor do grupo Collegium Musicum, é um dos radicais defensores da execução com instrumentos de época

Atividade "esotérica", no dizer do musicólogo Friedrich Blume, "esse desejo desinteressado de transmitir uma teoria puramente abstrata", todo o saber contrapontístico que herdara de uma tradição que, chegada a ele por meio de Berardi e Sweelinck, de Scacchi, Theile e Werckmeister, remontava à antiga escola romana dos tempos áureos de Palestrina. Albert Schweitzer, um dos grandes estudiosos da arte bachiana, esmiuçou as diversas técnicas de simbolismo musical por ele utilizadas para expressar sentimentos de sofrimento, alegria, terror e esperança. Já se demonstrou muitas vezes a importância que a numerologia tinha para ele, a partir da coincidência de seu nome valer 14 (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8) e de, invertido, esse número corresponder a J. S. Bach (J = 9, S = 18, portanto, 9 + 18 + 14 = 41). "No último arranjo coral escrito por Bach, esse arranjo simbólico é usado de forma muito significativa", alerta o musicólogo alemão Karl Geiringer . Era tão forte a crença de Johann Sebastian nesses mistérios numerológicos – cujas raízes remontam aos arcanos pitagóricos – que, quando

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS GETTY IMAGES / THOMAS MÜLLER/DIVULGAÇÃO

O arquiteto do futuro

A idéia de perfeição do universo surge na polifonia bachiana, com estrutura similar à de fractais matemáticos. Por Mauro Muszkat

Se existe uma unanimidade de crítica musical na história ocidental dos últimos 150 anos, esta está centrada na figura e na obra monumental de J. S. Bach. Admirada por mais de dois séculos, a obra de Bach foi considerada paradigma tanto para o gênio musical de um Mozart, Beethoven ou Mendelssohn como para compositores de ruptura do século 20, como Arnold Schoenberg e Anton Webern. Em que reside essa universalidade que, afinal, se contrapõe à figura histórica de um homem austero e religioso, regionalista e de pouca mobilidade topográfica, fiel aos serviços da corte luterana e calvinista dos principados dos séculos 17 e 18? E por que Bach, considerado por seus contemporâneos um homem conservador e cerebral, um músico anacrônico, ligado à *Ars Antiqua* e a Palestrina, é hoje apreciado como um compositor radicalmente revolucionário? Certamente porque a complexidade de sua obra representa uma síntese sem igual na história do pensamento musical. Johann Sebastian Bach foi o compositor que conseguiu articular e integrar padrões ocultos na natureza da própria música. Por essa razão, a singularidade de seu gênio questiona o senso comum da invenção como conceito cartesiano. Como Michelangelo, que se dizia um artesão da matéria, hábil em trazer à tona a escultura escondida na pedra, ou como o cientista que busca leis que regem a natureza, a originalidade em Bach é expressa não pela invenção, mas pelo gesto magnânimo da descoberta. Bach revela padrões preexistentes e aspectos simétricos da natureza orgânica. Por isso, se diz, ele manifesta a Criação.

O mistério, a complexidade e a perfeição de sua escrita cifrada e atemporal põem em questão, ainda hoje, o sentido de um universo em expansão, tal como o fazem indagações e postulados da ciência e da filosofia modernas. A música de Bach segue princípios que têm um paralelo em visões científicas que só se apresentariam ao mundo ocidental na segunda metade do século 20. A teoria do caos, de base matemática e sistematizada nos anos 70, fornece uma analogia pertinente à incomparável estrutura de composição recorrente em todo o impressionante volume de obras produzidas por J. S. Bach. A essência dessa teoria é a observação e constatação da existência de ordem e organização intrínsecas ao caos. Sua referência primordial é o conceito de auto-similaridade, presente em fenômenos que repetem os mesmos padrões em várias escalas e em complexos sistemas não-lineares naturais (como mares, estrelas, montanhas) e biológicos (como a rede neuronial do cérebro). A organização dos padrões da polifonia em Bach se dá de maneira igualmente imprevisível mas organizada – e, do ponto de vista formal, sua música seria óbvia e decifrável caso exprimisse apenas ordem.

Os motivos canônicos e temáticos do contraponto de J. S. Bach compõem a forma musical não como blocos ou unidades elementares que se encadeiam, mas como estruturas fractais: formas múltiplas, irregulares e complexas, cujas partes e padrões característicos são, em qualquer escala, do micro ao macro, semelhantes ao todo. Em razão disso, a forma musical, em Bach, não pode ser analisada sequencialmente, mas pelos graus de interconexão e contextualização do próprio discurso sonoro. Certas obras de Bach constroem imagens curiosamente geométricas, movimentos de espirais sobre si mesmas, organizadas

A teoria do caos fornece uma analogia à arquitetura bachiana. A auto-similaridade de fenômenos que repetem padrões em várias escalas, como a curva de Koch (ao centro), pode ser observada em sua música: partes semelhantes ao todo, imprevisíveis mas organizadas

Lorenz Christoph Mitzler fundou, em 1738, a Societät der Musikalischen Wissenschaft (Sociedade para a Promoção das Ciências Musicais), ele só aceitou se filiar quando pôde ser o 14º inscrito.

O autor de *A Paixão segundo São Mateus* – uma reelaboração, com maiores recursos de expressão, da emoção concentrada já presente em *A Paixão segundo São João*, estreada três anos antes, em 1724 – não poderia ser uma figura desencarnada de homem despido de paixões terrenas. A emoção devastadora que transpira de cada página dessa obra de concepção desmesurada para seu tempo (três horas de duração) é a súmula da experiência de vida de um ser humano fascinante. Sensual, haja vista a família enorme, de 20 filhos, que teve de seus dois casamentos, com a prima Maria Barbara e com Anna Magdalena Wilcken; sangüíneo e irascível, brigando sempre com os empregadores em defesa de seus direitos e mudando de trabalho quando achava que sua capacidade de suportar tinha se esgotado; econômico a ponto de beirar a avareza, mas também seduzido facilmente pelos prazeres da boa mesa, como o demonstra a rotunda silhueta capturada em seus retratos.

Só de um homem assim poderia ter jorrado a inesgotável fonte de tão grande riqueza: os ritmos de dança reunidos nas suítes ou partitas contrastados às proporções titânicas da *Missa em si menor* ou das duas *Paixões* que restaram, a *São Mateus* e a *São João*; a técnica sempre renovada de dedilhado e uso dos pés demonstrada nas inúmeras peças para órgão, ao lado do monumento que são os seis *Concertos para vários instrumentos*, ou *Brandemburgueses*, BWV 1.046-1.051, única razão para que ainda nos lembremos do nome de Christian Ludwig, margrave de Brandemburgo, a quem eles foram dedicados; ou as maravilhosas *Variações Goldberg*, escritas para aplacar a insônia do embaixador russo, conde Hermann von Keyserling, que são um perpétuo desafio para os executantes de cravo ou piano.

O autor da ária da *Suíte nº 3* (*Ária da Quarta Corda*, em transcrição célebre) foi um grande melodista. Mas é a riqueza harmônica de sua escrita que o diferencia de todos os seus contemporâneos, a forma como ele sabe fugir da norma e nos surpreender. Bach faz as regras em vez de conformar-se a elas. É por isso que um concerto de Vivaldi transcrito por ele sai dos limites seguros da tônica e da dominante para explodir num fogo de artifício de possibilidades sonoras. Possibilidades que o seu tempo nem sempre compreendia, pois, em Arnstadt, ele chegou a ser severamente reprimido por fazer ao órgão improvisações que desarvoravam os cantores.

Hoje, debate-se, para tocar Bach, a espinhosa questão das práticas de interpretação: executá-lo em instrumentos modernos ou lançar-se à aventura do resgate das técnicas barrocas e da sonoridade dos instrumentos originais? Nada disso, porém, deve deixar perder de vista que a música de Bach não é um objeto de museu, e sim um organismo vivo que, 250 anos depois de sua morte – seja com o Collegium Musicum de Nikolaus Harnoncourt, seja com o piano moderno de Glenn Gould –, continua a nos emocionar profundamente. Porque ela nos fala de humanidade, de dor e prazer, de toda uma gama de emoções, do recolhimento da espiritualidade à pura e simples alegria de viver. Nela pulsam todas as paixões de nosso contemporâneo Johann Sebastian. E nelas todos nós nos reconhecemos.

Onde e Quando

- **Orquestra Bach da Gewandhaus, de Leipzig, sob regência de Christian Funcke. Programa:** *Concerto em dó menor*, **BWV 1.060, e** *Concerto em mi maior*, **BWV 1.042, de J. S. Bach;** *As Quatro Estações*, **de Vivaldi. Dias 21 e 22, às 20h30, no Teatro Alfa, em São Paulo.**
- *A Paixão segundo São João*, **de J. S. Bach, com Coral Paulistano e Orquestra Sinfônica Municipal, sob regência de Juan Pablo Izquierdo. Solistas: Gerd Türk (tenor), Marcos Fink (baixo-barítono), Ingrid Schmithüsen (soprano), Mariselle Martinez (meio-soprano), Douglas Ahlstedt (tenor) e Victor Torres (barítono). Dias 29 e 31, às 21h, no Teatro Municipal de São Paulo**

A música de Bach sugere imagens geométricas ou movimentos espirais, como, por exemplo, o primeiro prelúdio de *O Cravo bem Temperado*. Seu contraponto tem correspondência nas figuras fractais descritas pela matemática, caso dos conjuntos de Mandelbrot (acima), gerados por equações numéricas. Na pág. oposta, estátua do compositor em Leipzig

pelo desenvolvimento de uma mesma matriz gerativa ou célula temática. Tais estruturas encontram correspondência nas figuras fractais descritas no início do século pelo matemático franco-polonês Benoit Mandelbrot, como conjuntos de Julia, sobre cálculos do francês Gaston Julia, ou conjuntos de Mandelbrot, gerados por equações numéricas. E podem ser verificadas mesmo nas pequenas obras de J. S. Bach, como no famoso e breve *Prelúdio nº 1*, de *O Cravo bem Temperado*, em que uma única célula se distende e contrai para revelar, unicamente pelo deslocamento monodimensional da tonalidade, diferentes emoções e sentidos.

Enquanto o Barroco – cuja etimologia significa "estranho", "bizarro", "extraordinário" – caminha para o ornamental, a polifonia de Bach vai, no decurso de sua obra, assumindo um aspecto cada vez mais abstrato e universal. Por sua música passam todos os tempos históricos. Em resposta ao dominante pensamento racionalista e causal de Descartes, Bach afirma sua visão de mundo pessoal, centrada na tradição medieval, na teologia cristã e no princípio aristotélico de entelequia, o qual integra idéia e forma. A música de J. S. Bach descreve um universo uno, orgânico e espiritual; a produção humana não sobressai pela divisão entre *self* (ego) e não-*self* (mundo); a forma jamais aprisiona a substância. Daí sua permanente atualidade e sua total independência da estética mecanicista, apesar do aparente racionalismo e cerebralismo. A geometria composicional de J. S. Bach, ao mesmo tempo que dispõe de uma precisão matemática, mobiliza fluência e expressividade emocional poucas vezes traduzidas na música ocidental de maneira tão convincente – seja em obras mais simples e didáticas, como as *Invenções a Duas e Três Vozes*, seja em obras polifônicas complexas, como *A Arte da Fuga*, a *Oferenda Musical* e *A Paixão segundo São Mateus*. Sua rede polifônica reproduz retrações e expansões de sentido emocional e, mesmo ligada filosófica e esteticamente à "doutrina dos afetos" (teoria que relaciona emoções humanas a parâmetros musicais), transcende os modelos da época.

A estrutura do contraponto bachiano não está condicionada à repetição, como obsessão pela ordem ou matematicismo estéril. A forma (*form*) é mais do que um molde (*shape*), mais do que uma configuração estática. É – como se verifica nos fractais da própria natureza – resultado da articulação e fluxo de componentes orgânicos. Um paralelo com a arte pictórica do século 20 indicaria que o processo de escuta do contraponto bachiano se aproxima mais da percepção dos padrões auto-similares nos traços rápidos e emocionais de um Pollock (constante no aleatório) do que da pintura construtivista de um Kandinsky ou de um Miró (embora livre e geométrica). Dessa perspectiva, a audição das obras de Bach como sistemas integrados, que engendram relações de forma e conteúdo emocional, implica um estado de consciência peculiar, que requer um padrão de escuta circular e unicista, e não fragmentado. Ouvir Bach corresponde a uma experiência de captação da emoção primária, no sentido de busca (fora de si) e um estado físico, centrado nos limites da própria individualidade (o interno). Assim, a escuta de Bach é sempre uma aventura, uma incursão ativa na não-linearidade e no pensamento sincrético que evidencia que a música, como cada um de nós, faz sentido somente em um contexto no qual relações e padrões de interconectividade orquestram o nosso sentido singular e secular de humanidade.

Santíssima Quaternidade

Com *A Arte da Fuga*, Bach adota o espírito gótico do *quadrivium* e conduz o contraponto a quatro vozes ao infinito. Por H.-J. Koellreutter

A Arte da Fuga é a última obra instrumental do grande *Kantor* de Leipzig e, ao mesmo tempo, seu *Requiem*. Trata-se de uma daquelas criações do espírito humano que, como as nove sinfonias de Beethoven, o *Fausto* de Goethe, as obras de Leonardo da Vinci e Michelangelo, superam a produção artística de toda uma época, como picos solitários de um gigantesco maciço rochoso. Bach trabalhou em *A Arte da Fuga* durante os últimos três anos de sua vida, de 1747 a 1750. Por ironia do destino, a primeira audição mundial dessa obra-prima só ocorreu quase 200 anos mais tarde, em 26 de junho de 1927. *A Arte da Fuga* é, certamente, a obra instrumental mais extensa e mais coerente de Bach. E, quanto à concepção e estruturação, a mais espiritual de toda a música ocidental. Nessa monumental composição – 20 fugas e cânones a quatro vozes sem indicação de instrumentos –, Bach reúne todos os recursos composicionais disponíveis e os elabora por meio de um processo arquitetônico de completa interpenetração. O desenvolvimento da fuga, o adensamento contrapontístico, a riqueza de inter-relações e variações e o planejamento formal e estrutural cíclico e gigantesco – com suas simetrias e relações, com seus contrários complementares e opostos – permitem que o desenvolvimento temático progrida sem interrupção.

A estética da época é a chamada "teoria dos afetos", segundo a qual a música exprime paixões e emoções como ira, amor, ciúme, inveja. Mas a expressão de sentimentos – que existia em Bach sempre dentro do ambiente da coletividade luterana, apenas – desaparece agora por completo. Quanto mais o mundo se inclinava para o sensorial e o sentimental, valorizando a individualidade, tanto mais Bach se afastava de seus contemporênos e refugiava-se no passado, que considerava o "espelho do universo". Bach, que vivia a grandiosa tensão entre o mundo antigo e o novo que se anunciava, já não se importava com a realização sonora de sua arte, cuja realidade se encontrava em longínqua abstração. O trabalho artístico significava para ele uma visão puramente espiritual, e os meios dos quais se servia, uma vez despojados do sensorial, chegaram à sublimação máxima.

Na magnífica estrutura de *A Arte da Fuga*, deve-se reconhecer o princípio de ordem da ideologia da Idade Média, o qual domina o macro e o microcosmos e, até certo ponto, determinava a filosofia estética, a imagem do mundo de J. S. Bach. Nessa obra, vive o espírito gótico do *quadrivium* – a quaternidade acadêmica da aritmética, geometria, teoria musical e astronomia. De acordo com o *quadrivium*, de maior status que o *trivium* (gramática, retórica e lógica), a música seria não apenas prática sonoro-sensorial, mas, sobretudo, *scientia mathematica*, espiritual e numericamente definível. Essa severidade, baseada no cálculo especulativo e na proporção, na razão e na ordem, buscava a "*harmonia mundi*", a manutenção da ordem cósmica total. Bach atribuía à arte a tarefa de servir ao divino-transcendental e procurava exprimir, em sua obra, as antigas leis de medida e proporções que regem o mundo.

A idéia construtiva e a imagem sonora fundem-se em uma unidade superior em *A Arte da Fuga*. As vozes se sucedem, se misturam e se separam; as frases precipitam-se umas sobre as outras, avançando e retrocedendo em ordem, trançando-se gradualmente e destrançando-se em esforço. Mais admirável, entretanto, é a transformação do tema que se repete em alturas diversas, a cada vez com novo caráter – ora majestoso e monumental, ora vigoroso e patético, ora doloroso e triste, ora lírico e íntimo, elegíaco ou galante. *A Arte da Fuga* tomou o compositor até seus últimos dias, tendo sido deixada suspensa e inacabada a fuga final. A morte arrancou-lhe a pena das mãos, quando ia introduzir, na última fuga, as notas que correspondiam às quatro letras de seu nome (si bemol-lá-dó-si). Já cego, Bach compôs um tema de profunda tristeza e sem igual na música de nossa cultura. Com *A Arte da Fuga* termina um dos capítulos mais emocionantes da história da música ocidental.

FOTO KEYSTOCK

Em moto-contínuo

Kurt Masur, um dos mais disputados maestros do mundo, sela prestígio da Osesp com dois concertos em São Paulo

Por Ronaldo Miranda

Razão e emoção. Rigor e liberdade. No equilíbrio dessas forças está o segredo da maturidade e amplo reconhecimento internacional da regência do silesiano Kurt Masur, hoje um dos mais celebrados maestros do mundo, que estará dirigindo a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) nos dias 10 e 11 na Sala São Paulo, em duas obras capitais do Romantismo alemão: a *Sinfonia Italiana*, de Mendelssohn, e a *Segunda Sinfonia*, de Brahms. Aos 73 anos, completados em 18 de julho, Masur tem a agenda lotada nos próximos quatro anos e uma capacidade ilimitada para acumular funções importantes. Além de diretor musical da Filarmônica de Nova York, cargo que assumiu em 1991, em substituição a Zubin Mehta, ele permanece regente laureado da Gewandhaus de Leipzig (da qual foi diretor musical por 27 anos) e regente convidado honorário da Filarmônica de Israel.

Kurt Masur em ação: as mãos dispensam a batuta. A intensa carga de emotividade do maestro não exclui o senso de forma e equilíbrio

FOTOS: PRENSA TRÊS / ROBERT MAASS/SIPA PRESS/PRENSA TRÊS

No momento, prepara-se para assumir duas novas posições estelares: diretor musical da Orquestra Nacional da França (em 2001) e regente-titular da Filarmônica de Londres (em 2002).

Os compromissos de Masur na temporada 1999-2000 do hemisfério norte tirariam o fôlego de qualquer jovem regente. Além de ter iniciado a programação da Filarmônica de Nova York, ele abriu as temporadas da Filarmônica de Berlim, da Orquestra de Paris e da Filarmônica de Londres, bem como dirigiu uma infinidade de outras orquestras, da Concertgebouw de Amsterdã à Orquestra Mundial da Juventude, com quem fez turnê européia ao lado da violinista Anne Sophie Mutter.

O segredo de tanta fama e requisição talvez seja, além da capacidade musical do regente, sua extrema simplicidade. Essa qualidade ele demonstrou desde sua primeira visita ao Brasil, há exatos 30 anos, quando trocava o posto de diretor musical da Filarmônica de Dresden pelo mesmo cargo na Gewandhaus de Leipzig, ambas na ex-Alemanha Oriental. Kurt Masur veio para reger a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, deixando de imediato uma impressão de profunda competência e domínio do seu *métier*. Corria o ano de 1970 e comemorava-se o bicentenário de nascimento de Beethoven, e Masur regeu na OSB nada menos que o ciclo completo das nove sinfonias do mestre de Bonn, transformando sua primeira passagem pelo Rio num acontecimento de histórica importância, que o fez voltar à cena musical carioca outras cinco vezes como maestro convidado. No naipe de cordas da OSB, encontrou sua segunda mulher, a violista Tomoko, que levou para Leipzig e, hoje ao seu lado, em Nova York, desenvolve uma bem-sucedida carreira como cantora. Na década de 80, a vertiginosa ascensão de Masur no cenário internacional o trouxe ao Rio não apenas como regente convidado da OSB, mas também como o titular da Gewandhaus de Leipzig, à frente de sua própria orquestra. E, na década de 90, no apogeu da fama, visitou o Brasil à frente da Filarmônica de Nova York, dividindo-se entre Rio e São Paulo.

Onde e Quando

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) com direção de Kurt Masur. Programa: *Sinfonia Italiana*, de Mendelssohn, e *Segunda Sinfonia*, de Brahms. Dias 10 e 11, às 21h. Sala São Paulo, pça. Júlio Prestes, s/ nº., tel. 0++/11/3337-5414. Ingressos de R$ 10 a R$ 30

O brilhante itinerário de sua carreira nos palcos do mundo inteiro encontrou idêntico dinamismo em sua atividade fonográfica. Suas gravações, que ultrapassam uma centena de discos, começaram para a Philips com a Gewandhaus (com momentos antológicos, como a versão das *Quatro Últimas Canções*, de Richard Strauss, interpretadas pela soprano Jessye Norman) e hoje incluem dezenas de CDs para o selo Teldec, com a Filarmônica de Nova York. Masur gravou a obra orquestral completa de Brahms (com a Filarmônica de Nova York), as seis sinfonias de Tchaikowsky (com a Gewandhaus) e as quatro sinfonias de Schumann (com a Filarmônica de Londres), além dos concertos para violino de Mendelssohn e Max Bruch, com a Gewandhaus e solo de Maxim Vengerov. Vários de seus títulos gravados foram premiados com o Deutschen Schallplattenkritik Preis e o Diapason d'Or.

Colecionador de honrarias — entre elas a Légion d'Honneur (1997) e o título de Musician of the Year pela revista *Musical America* (1993) —, Kurt Masur habitualmente rege com as mãos, dispensando a batuta, num telúrico e visceral envolvimento com a música. Coloca no que faz uma infinita carga de emotividade, mas nunca perde de vista o senso do equilíbrio, da forma e do bom acabamento estilístico.

Preocupado com a educação e o futuro da música, ele é, desde 1975, professor da Academia de Música de Leipzig, onde se formou em regência. É também professor honorário das Universidades de Yale e Michigan, bem como do Cleveland Institute of Music e da Manhattan School of Music. Está sempre atento à formação de jovens talentos, apoiando inclusive novos regentes, como o paulista Roberto Minczuk, que foi seu trompista na Gewandhaus de Leipzig e hoje é seu maestro-assistente na Filarmônica de Nova York.

Em sua atual passagem por São Paulo, voltando a reger depois de 11 anos uma orquestra brasileira, Masur fará workshops com jovens regentes, no Curso Latino-Americano de Regência Orquestral, selecionando os melhores para conduzirem a Osesp, no dia 12, na Sala São Paulo, num programa que incluirá a *Abertura Egmont*, de Beethoven, o poema sinfônico *Till Eulenspiegel*, de Richard Strauss, e a *Primeira Sinfonia*, de Brahms. ▮

Kurt Masur, além de diretor musical da Filarmônica de Nova York desde 1991, é regente laureado da Gewandhaus de Leipzig e maestro honorário da Filarmônica de Israel. Com agenda lotada até 2004, Masur prepara-se para acumular novas funções. Em 2001, será diretor musical da Orquestra Nacional da França e, em 2002, regente titular da Filarmônica de Londres. A conquista do eixo Paris–Londres – Nova York deve-se também ao dinamismo de sua atividade fonográfica, com mais de uma centena de discos gravados

Sainkho Namtchylak, nascida nas estepes da Ásia Central: ingresso em domínios proibidos às mulheres e acesso a tradições fechadas ao Ocidente

A guardiã do silêncio

Sainkho, a cantora que preservou a música xamânica e budista em cerimoniais de jazz, fala sobre o nomadismo musical de *Stepmother City*, seu novo disco

Por Elisa Byington, de Milão

Ela é capaz de proezas como emitir duas vozes ao mesmo tempo, reproduzir o som do vento e do bater de asas dos pássaros. Nascida em Tuva, ex-república soviética da Sibéria meridional, fronteira com a Mongólia, e neta de pastores nômades, Sainkho Namtchylak aprendeu a dificílima arte do canto gutural praticada pelos monges tibetanos. Uma técnica proibida às mulheres, assim como a imitação vocal dos sons da natureza usada pelos xamãs, que ela passaria a praticar. Misturando o passado com visões do futuro, Sainkho descobriu na improvisação, no free jazz e na vanguarda eletrônica novos meios de expressão para os cantos milenares de sua mítica Tuva. Em seu novo disco, *Stepmother City*, lançado em uma galeria de arte em Milão, a voz passeia por timbres diversos como quem encarna seres diferentes – do materno e macio acalanto a cristalinos agudíssimos e os mais ríspidos sons da vida metropolitana.

A discografia de Sainkho Namtchylak é vasta: soma 27 títulos de distribuição mundial e inclui colaborações com protagonistas da música ocidental como Evan Parker, Peter Kowald, Butch Morris e o harpista suíço Andreas Vollenweider, além da Orquestra dos Compositores de Moscou. De aparência monacal e evidente inspiração oriental, ela responde às perguntas de **BRAVO!** com extrema concentração. "O pressentimento é o sentido mais antigo dos artistas", diz. Os estudos de música começaram cedo, ainda em Tuva. Sem reconhecimento acadêmico por parte das autoridades locais, essa pequena mulher de frágil aparência partiu sozinha para Moscou, onde estudou e viveu durante 12 anos. "Foi em russo que pude ler e estudar a literatura, filosofia e teologia do resto do mundo", diz. Para ela, *Stepmother City* reproduz a história de uma mulher simples, nascida nas longínquas estepes da Ásia Central. É a sua história: a de uma mulher que habita as metrópoles do mundo e busca intensamente paz e liberdade pessoal. "Quando eu era criança, tinha sonhos imensos. Agora, que cresci, desejo somente encontrar serenidade."

O nomadismo de Sainkho inspirou o figurino original da grife italiana Gentryportofino, desenhado para a turnê de lançamento do novo disco. A presença de palco e os traços exóticos da cantora causam o mesmo impacto de seu desempenho vocal: extensão de 3,5 oitavas, emissão de sons harmônicos e notas simultâneas

BRAVO!: Quanto de oriental e ocidental tem sua música hoje?

Sainkho: Você me explicaria o que vocês designam com essas palavras? Para mim, trata-se sobretudo de uma questão de recepção, não de emissão. Entendo estar transmitindo de uma maneira que não é típica. Mas a forma como cada pessoa está ouvindo e recebendo é a sua própria forma. Será sempre assim. Eu sou como um caçador na tocaia, alguém que está na fronteira.

Como você definiria o seu novo CD, *Stepmother City*?

É um conto sobre a busca de liberdade interior. A história de uma mulher nascida nas longínquas estepes da Ásia Central que vive nas metrópoles uma vida muito intensa e busca a paz dentro de si própria. Não é um CD perfeito, absolutamente. É uma experiência que, espero, possa servir de inspiração para os outros. É algo de interno, pessoal e muito honesto. Como um peregrino que se encontra na estrada da vida e que agora está aqui.

Qual cultura a influencia mais: a mongol, a tibetana ou a russa?

A música tradicional é a base da inspiração e dos humores internos da minha música. A forma, talvez, seja mais ligada à música contemporânea. A música tradicional de Tuva é predominantemente mongólica. Vários rios desaguam nessa cultura: o idioma, que pertence ao grupo túrcico, das línguas altaicas; a cultura mongol-calmuca, muito ligada à nossa; e, lógico, a religião.

Suas ligações hoje com Tuva são materiais ou espirituais?

Às vezes me sinto uma grande liana cujas raízes estão na minha terra natal, mas cujos ramos abraçam o mundo inteiro. Isso não significa que eu deseje ser uma superstar, mas quero inspirar na imaginação alheia algo sem forma precisa.

Qual é a situação hoje em Tuva? Você pode voltar lá?

Não volto desde 1996. Nem posso voltar. Espero ser respeitada lá como sou aqui. Para eles, com raras exceções, não passo de uma louca. Foram 70 anos de regime comunista com ateísmo imposto pelo Estado. Fomos arrastados da vida nômade para a vida sedentária. De um momento para outro, isso também acabou. As pessoas não reconhecem mais suas raízes nômades, mas tampouco tiveram tempo para construir uma sociedade sedentária. É uma situação crítica. Não sou política nem cientista para personificar poderes ou transmitir certezas.

Sempre se referem a você como xamã. Sua formação teve um aspecto ritual?

Não tive nenhuma iniciação, mas posso dizer que todo artista é um pouco xamã. O pressentimento é o sentido mais antigo dos artistas. Infelizmente, foi se perdendo.

Como se sente uma mulher entre os xamãs e os monges do Tibet?

Ela se sente como um ovo. Que tem em si uma forma própria e perfeita. Não precisa de ninguém mais. Não perturba os outros que não podem perturbá-la. Todas as mulheres são um pouco assim.

Você estudou em Moscou longamente. Como foi a experiência?

Estudei em Moscou durante 12 anos. Era uma cidade muito interessante. Multicultural, rica, forte e poderosa. E uma megalópole selvagem, com convivência de um amplo espectro de seres humanos, do mais ínfimo ao mais sofisticado. Isso foi decisivo no meu aprendizado. Tudo o que aprendi sobre o mundo exterior — literatura, história, filosofia e teologia — foi por meio da língua russa. Quase não temos traduções na língua de Tuva. Até a literatura espanhola de Quevedo e García Lorca, eu li em russo.

Você já cantava em Tuva? Mulheres podem cantar?

Comecei a cantar profissionalmente muito tarde. Em Tuva, a canção tradicional destinada às mulheres é muito elementar. Técnicas especiais — como a emissão de sons harmônicos — são proibidas para as mulheres. Caso eu fosse me apresentar em Tuva, não poderia cantar harmônicos.

Como você vê a passagem do seu pequeno mundo ao mundo ocidental?

A natureza me criou para isso. Mas hoje sinto a necessidade de me acalmar interiormente, simplificar os meus projetos. Não sei quanto durará esse aprendizado. Não quero mais passar muito tempo nas cidades. Preciso voltar para a natureza a fim de encontrar o equilíbrio.

A cidade a perturba?

Não as cidades, mas as pessoas nas cidades. Gente que não tem tempo para a profundidade existencial da vida. Não sou uma pop star, mas sinto a atenção da imprensa, a pressão dos grupos. Procuro não me deixar levar e tento encontrar meu caminho entre os extremos. Nas cidades, às vezes as diferenças se confrontam de maneira muito dura. Tento sair do imediatismo dos fatos cotidianos para enxergar a grande ciência que está por trás deles. Talvez eu deva criar algo não material, uma nova arte sintética desta realidade virtual. Algo que sirva como inspiração para o futuro.

Com quais tecnologias?

Computadores, fibras ópticas. Mas, sobretudo, na mente e na imaginação das pessoas. Inspirá-las a desenvolver suas próprias energias. É só uma idéia. Talvez seja esse o meu caminho para resolver as contradições sem grande clamor, de maneira mais silenciosa. Eu acredito na natureza positiva dos seres humanos. Mesmo quando cometem erros, o primeiro impulso é um desejo positivo.

No ano passado, você esteve no Brasil.

Tive uma experiência extraordinária na floresta. Tínhamos ido procurar uma cachoeira. A noite caiu rapidamente, e até os nossos guias estavam perdidos. Tomei a dianteira do grupo. Era preciso caminhar no escuro sobre um solo muito irregular, cheio de raízes, buracos. A um certo ponto me senti suspensa no ar. Uma força me guiava, sustentando-me pela nuca. Inesquecível.

Você tem em si uma natureza nômade?

É como uma necessidade. Para que eu me sinta leve. Quando você muda muito, não tem tempo de ser possuída em excesso pelos bens materiais. Leva consigo quanto pode carregar. Isso mantém a alma leve. Normalmente não só viajo com freqüência como também mudo muito de residência. É um modo de não ter de cultivar relações. De passar pelas cidades e pelas pessoas, tentar ler suas almas por movimentos e pelo olhar. De observar. O urbanismo é um novo tipo de natureza, de ambiente, de energia. Sou, claro, uma visionária.

Isso talvez esteja na base do caráter absolutamente contemporâneo do seu trabalho. Você chama tudo de natureza?

São diferentes naturezas de pessoas e comunidades, de ambientes e energias, mas sempre natureza.

Você parece otimista quanto à nova natureza virtual.

Sou idealisticamente otimista. Vejo lados negativos. Mas procuro ver a parte positiva para poder entender o porquê desse caminho. Tento não criticar. ■

O Que e Quanto

Stepmother City, de Sainkho Namtchylak. Lançamento Enisai Records. Internet: www.zivago.com Preço: EUR 24,79 (aprox. R$ 42,50)

Do Ofício

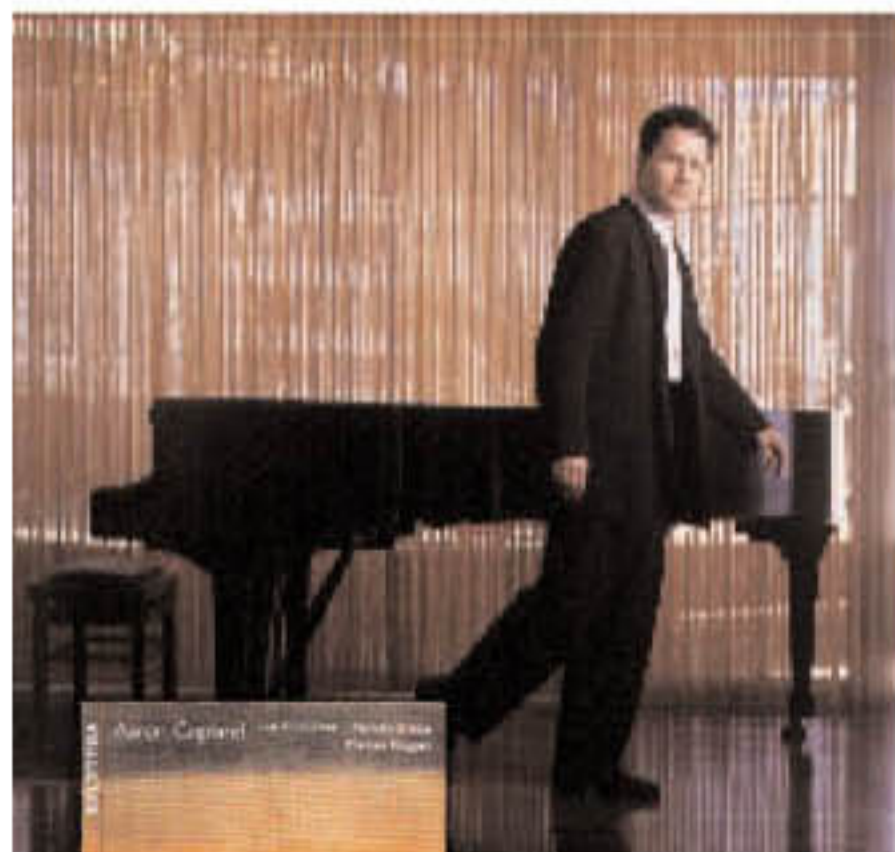
Cantora recria ritos monásticos que foram combatidos pelos soviéticos

Por Dmitri Ukhov, de Moscou

Sainkho é a única representante da nova música russa reconhecida internacionalmente. À diferença de sua imagem, ela não provém de uma reserva cultural primitiva, mas de uma boa formação acadêmica (graduou-se pelo Instituto Gnessin, em Moscou). Apesar disso, ela aceita apenas aspectos da cultura ocidental que não contradigam sua percepção tribal, sua escuta do silêncio, sua iniciação na grande harmonia. Sainkho vem de Tuva, onde, supostamente, se preza a tradição lamaísta da emissão vocal dos chamados sons harmônicos. Mas, nos anos 30, os soviéticos combateram todos os tipos de religião, fosse cristã, budista ou xamanista – e o canto de garganta era parte de um culto. Tuva, oficialmente, não era uma república soviética, mas um Estado independente. Em vez de proibir os rituais lamaístas, os comunistas de Tuva tentaram forçá-los a servir ao socialismo: nas canções tradicionais eles simplesmente substituíram cavalos por tratores e, nos hinos, figuras de Buda por líderes camponeses. Isso, porém, ajudou a tradição a sobreviver.

Em 1988, Sainkho me consultou. Ela era ainda uma *performer* da Companhia Estatal de Canto e Balé Sayany, tinha mais de 30 anos e estava acomodada ao establishment (bem poucos tiveram a chance de viajar para o Ocidente). Eu a encaminhei a um grupo de free jazz, o Tri-O, com o qual ela debutou e se projetou na vanguarda. Sua extensão vocal (3,5 oitavas), seu domínio de acordes vocais, seus traços exóticos e presença de palco eram impressionantes. Diga-se que o culto lamaísta pertence exclusivamente à tradição masculina. Ironicamente, Sainkho, guiada pelo pai, com quem aprimorou técnicas de emissão de duas ou mesmo três notas simultâneas, abriu caminho para vários grupos masculinos. Como presidente da Associação dos Críticos de Jazz de Moscou, tenho acompanhado sua carreira atentamente. Suas colaborações nem sempre funcionaram bem e, em orquestrações densas, sua voz singular se perde. Mas seus solos, duos e trios a levaram à conquista da nova cena da música improvisada. *Stepmother City*, sua investida mais, digamos, pop, confirma seu posto: ela pertence a uma liga de elite.

A música como edificação

Originais e transcrições de duos de pianos de Aaron Copland, gravados por Marcelo Bratke e Marcela Roggeri, revelam a leveza de traços que fundou grandes massas orquestrais

O pianista Marcelo Bratke (acima): espaço autoral de Copland organizado em disco (à esq.)

Marcelo Bratke gosta de citar as plantas do arquiteto francês Jean Nouvel como ideal de harmonia entre projeto (a obra) e geografia (seu entorno). Depois de cinco discos temáticos – incluindo a Segunda Escola de Viena, o Grupo dos Seis e o Brasil imaginário de Nazareth-Milhaud –, o novo disco desse pianista brasileiro fixado na Inglaterra converge para o norte-americano Aaron Copland (1900-1990). Mais relevante que a efeméride centenária é a "curadoria" do intérprete, que reúne, pela primeira vez em disco, um ciclo de peças escritas ou transcritas para dois pianos. Sua parceira é a argentina Marcela Roggeri – como ele, em carreira internacional –, e o encontro de ambos é simbiótico. A gestualidade grandiosa e mesmo certo acento pesado que a música de Copland costuma sugerir são substituídos por uma imersão sutil na textura escrita, revelando uma delicadeza insuspeita em títulos típicos como *Danzón Cubano*, *El Salón México* (suíte orquestral transcrita por Bernstein) e o balé *Billy the Kid* (transcrição do autor). Como se o espaço aberto das pradarias – ideal americano de liberdade – ganhasse, dos pianistas, um olhar distanciado e impressionista. Bratke, que lança o disco no Brasil neste mês (dia 25, no Masp), é um aliado confesso do estúdio. É nas sessões de gravação que ele abstrai a essência de uma obra ou de um compositor. – REGINA PORTO

Aaron Copland – Music for Two Pianos, Marcelo Bratke e Marcela Roggeri (Etcetera)

Tecla domada

Um recital de 1991 de Sônia Goulart, apresentado em Ettlinger, na Alemanha, e trazido a disco, é uma amostra viva do talento eclético e admirável técnica dessa pianista brasileira. Goulart vai da inocência clássica de Mozart ao romantismo impetuoso de Liszt, da melancolia bem temperada de Chopin à desenvoltura nacionalista de Villa-Lobos. Suas *Variações Sérias*, de Mendelssohn, demonstram fôlego, e ela bisa com Scarlatti. Grandes momentos nos rondós do jovem Beethoven, e uma prova de competência na *Sonata em si menor*, de Chopin. – LUIS S. KRAUSZ

Sônia Goulart ao Vivo, Sônia Goulart (Golden G)

Divina realeza

Ao produzir este álbum, Eric Clapton fez mais do que concretizar o sonho de gravar com a velha guitarra Lucille de B. B. King: aproveitou o encontro com o mestre para construir uma pequena enciclopédia do blues. São momentos exemplares de suas várias vertentes e uma amostra da influência do blues no R&B e no soul, como em *Marry You* e *Hold on I'm Coming*, um diálogo maravilhoso entre as duas guitarras. Com *Riding with the King*, Eric Clapton, codinome "Deus", deixa transparecer o prazer humilde de fazer escada para um rei, B. B. King. – ANDRÉ PEREIRA

Riding with the King, B. B. King e Eric Clapton (Warner)

Jazz orquestrado

Chick Corea imaginou compor um concerto para piano depois de dividir os solos do *Concerto para dois pianos*, de Mozart, com o austríaco Friedrich Gulda. Sua obra, para orquestra de mesmo porte das previstas por Mozart, é interpretada neste CD pelo próprio Corea, à frente da Filarmônica de Londres. Trata-se de um encontro bem-sucedido entre as formas clássicas e a liberdade criativa do jazz, na linha neoclassicista da primeira metade do século 20. O disco traz também *Spain*, de 1972, em versão para sexteto de jazz e orquestra. – LSK

Corea.Concerto, Chick Corea e Orquestra Filarmônica de Londres (Sony)

Pós-glasnost

A compositora Sofia Gubaidulina é o segundo nome mais representativo da abertura russa depois de Alfred Schnittke. Nascida em 1931 e formada pelo Conservatório de Moscou, sua música ostenta raízes em Bartók e no folclore da Ásia Central. Sua ânsia por renovação espiritual é expressa neste CD em obras para fagote – um duo, um trio e um concerto. O repertório, que ela dedica ao solista Valeri Popov, explora novos recursos timbrísticos para o instrumento. – LSK

Gubaidulina: Duo Sonata, Quasi Hoquetus, Concerto for Basson and Low Strings, Valeri Popov e Russian State Symphony Orchestra (Chandos)

FOTO EDUARDO SIMÕES

CDs

Ilha à vista

Explosão mundial da discografia cubana mostra rendição do mercado à música que há décadas balança o velho regime

A Warner Music e a Velas estão disputando os personagens do *road movie* mais bem-sucedido dos últimos tempos, o documentário *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders. E ambas garantem lançamentos criteriosos. A multinacional investe em Juan de Marcos e na cantora Omara Portuondo, soberba neste disco hiperbólico, com orquestra de cordas, metais e coro. Juan de Marcos, produtor e arregimentador que impulsionou a explosão mundial do Buena Vista, aparece em formação instrumental vigorosa de ritmos dançantes. O Afro Cuban all Stars não é uma saudação à gerontocracia, mas a várias gerações preocupadas em reabilitar a engenhosidade, sensualidade e melancolia da música pré-revolucionária. Pela Velas, que traz gravações antigas do elenco em *Raíces Cubanas*, mais três destaques: o *cool* e exuberante pianista Rubén González, entre o genial e o *muzak*, ao órgão; o violonista Eliades Ochoa, em temas campesinos originários do oriente da ilha; e registros dos anos 50 aos 90 de Compay Segundo, esse artista de atitude, inseparável dos charutos, do rum e, aos 92 anos, dos amores. São lançamentos que sinalizam o relaxamento de um preconceito anacrônico que vinha nos privando da boa música afro-caribenha. Em breve, o cidadão saberá distinguir Bola de Nieve de Ricky Martin. – GUGA STROETER

Juan de Marcos e Omara Portuondo (Warner), *Raíces Cubanas*, Compay Segundo, Rubén González e Eliades Ochoa (Velas)

O Buena Vista "Sensual" Club: novos discos de Juan de Marcos (ao alto), Omara Portuondo (acima) e Compay Segundo (à dir.)

Mantra beat

Discípulo de Ravi Shankar e introdutor do sitar no Brasil, Alberto Marsicano faz composições fundamentadas na tradição hindu, segundo a qual o instrumento é sagrado e transmissor de vibrações cósmicas. Com participação do percussionista Caito Marcondes (tabla), as peças de Marsicano recorrem, igualmente, à tradição dos ritmos e dos violeiros brasileiros e põem em evidência seu aspecto meditativo. O resultado dessa inesperada fusão, análoga à da música erudita européia com o folclore local, é um disco vibrante e refinado. – LSK

Raga do Cerrado, Alberto Marsicano (independente)

Amor-próprio

O novo CD de Joni Mitchell conta um caso de amor do começo ao fim. A cantora foi buscar em *standards* americanos inspiração para compor um disco raro. *You're My Thrill*, *At Last* e *Comes Love* falam do início da paixão; *You've Changed*, *Sometimes I'm Happy* e *Stormy Weather* choram o fim do romance. A faixa final, música sua de 1972 que dá título ao disco, redime toda tristeza. O time de primeira – Sinfônica de Londres, mais Wayne Shorter (sax), Mark Isham (trompete) e Herbie Hancock (piano) – só faz melhorar o que já era bom desde a concepção. – MARI BOTTER

Both Sides Now, Joni Mitchell (Warner)

Novos migrantes

Desde o mangue beat, o folclore tem se dado bem com a MPB pesada. Novo caso é o projeto *Songa também Dá Côco*, que reúne manifestações tradicionais e uma banda pop rock. Editado pela Prefeitura de São Gonçalo do Amarante (RN), o CD traz brincantes do coco, do pastoril, do boi e dos congos – além da voz lendária da rondeira d. Feliciana – em diálogo com uma banda de teclados, cozinha acústica, cavaquinho e rabeca. A programação eletrônica da faixa-título, de Nelson Coelho, certamente seria aprovada pelo mestre folclorista Câmara Cascudo. – JULIO DE PAULA

Songa também Dá Côco, vários (PMSGA/RN)

Virtualismo

Bojo se diz uma banda de jazz eletrônico, mas não se encaixa em vertente alguma do gênero. São freqüentes os vocais em português, raros na produção nacional, e citações culturalmente identificáveis, caso do tecnobaião da faixa 6. Bom uso de vocal na bilíngüe faixa 3, com várias pessoas ao telefone e uma base *ambient*. A batida forte da faixa 9, com piano em primeiro plano, é ótima para a pista de dança. Na música 4, totalmente *jazzy*, belos sons de sopros e baixo. Para bons maníacos, drum'n'bass na faixa 13, mais *dark* e pulsante. Produção disponível apenas em MP3. – DJ VORTEX

E-disco, Bojo (www.bojo.net)

Do homérico ao rapsódico

Depois do tango e do jazz, o pianista e maestro Daniel Barenboim lança disco brasileiro em meio a agenda de recitais-solo e concertos sinfônicos. Por Luis S. Krausz

O músico portenho Daniel Barenboim é um caso raro no universo da alta interpretação erudita. Regente de música sinfônica e de ópera, solista de piano, camerista e instrumentista acompanhador de Lieder, ele também promove encontros com gêneros que não costumam freqüentar o repertório das estrelas de concerto da atualidade. É o caso de seus discos *Mi Buenos Aires Querido: Tangos Among Friends* (1996) e, mais recentemente, *Tribute to Duke Ellington*, gravado com a vocalista de jazz Diane Reeves e o clarinetista Don Byron (1999). Agora é a vez de Barenboim fazer uma surpreendente abordagem da música brasileira. Artista exclusivo da Teldec/Warner, ele acaba de lançar, no Brasil e no mercado mundial, o CD *Brazilian Rhapsody*, que traz participação especial de Milton Nascimento, do flautista francês Emmanuel Pahud e de Alex Klein, oboísta brasileiro integrante da Sinfônica de Chicago, de quem partiu a sugestão do projeto.

O ecletismo musical de Barenboim não deriva de uma suposta convicção na ausência de limites entre os gêneros. Mas da percepção de que a música popular exerceu, e pode exercer, uma influência profunda sobre a composição erudita – e vice-versa. "Temos muito a aprender com a energia do rock, por exemplo, e também com o impulso da improvisação, ao invés de sermos escravizados pela nota escrita", diz. "Também a música popular seria menos 'primária' caso se mantivesse próxima da música erudita."

Brazilian Rhapsody (à esq.) vai de Villa-Lobos à MPB. Contrastes na carreira espelham Barenboim (acima): "Sempre me reconheço"

Brazilian Rhapsody ilustra esse diálogo. Aí estão versões eximias de peças de repertório inspiradas na tradição popular, como *Corcovado*, composta no Brasil pelo francês Darius Milhaud, e o prelúdio da *Bachianas Brasileiras* nº 5, de Villa-Lobos; e de chorinhos e temas clássicos da MPB, como *Tico-tico no Fubá*, e números como *Travessia* e *Eu Sei que Vou Te Amar*, com vocais de Milton Nascimento. Para Barenboim, todas têm algo em comum e inconfundivelmente brasileiro: "Sempre apreciei a atmosfera descontraída da música brasileira, seja ela mais ou menos popular", diz. "Na música européia, síncopes são expressão de ansiedade, angústia, tensão; na música brasileira, é o contrário."

Enquanto vaga por veredas ensolaradas de um país idealizado, Barenboim se prepara para um mergulho paralelo no universo angustiado e sombrio de Gustav Mahler, que ele interpreta, juntamente com os compositores da Segunda Escola de Viena, na temporada 2000/2001 da Sinfônica de Chicago, da qual é diretor musical desde 1991. "Mahler é, ao mesmo tempo, o fim de um período e o começo de um outro, é pós-Wagner e pré-Schoenberg", diz. "A Segunda Escola de Viena não teria existido sem ele." Até o fechamento desta edição, o programa de seus concertos à frente da Sinfônica de Chicago no Brasil, em outubro, ainda não estavam confirmados.

Neste mês, ele faz dois recitais de piano no Brasil (dia 9, na Sala São Paulo, e dia 12, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro). O programa traz a exacerbação de sentimentos e o virtuosismo de Franz Liszt, com três *Sonetos de Petrarca* e a *Fantasia quasi Sonata après une Lecture de Dante*, e o folclore orientalizante de Isaac Albéniz, em *Iberia*. "Tocar piano é algo absolutamente essencial para mim. Quando se rege, o som é produzido por outros músicos, e, por isso, o maestro perde o aspecto mais elemental da música, que é o contato físico com o som", diz. "Em meu caso, reger me ajudou a ouvir a mim mesmo enquanto toco. Ser pianista me tornou consciente do aspecto físico da música."

Indagado sobre sua identidade pessoal diante de universos musicais tão díspares quanto *A Valquíria*, de Wagner, e a *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, Barenboim diz que só os outros podem ser capazes de responder. "Quanto a mim, só posso dizer que sempre me reconheço."

FOTO REPRODUÇÃO/AE

As confissões de Suba

Lançamento póstumo do último disco do compositor iugoslavo dá início à recuperação de sua produção autoral

São Paulo Confessions, de Mitar Subótic, integra a lista dos melhores discos de 1999 da loja nova-iorquina Tower Records, conquistou a crítica francesa e a alemã e extrapolou os índices de qualificação da revista americana *Rolling Stone* com seis estrelas. O CD chega finalmente ao Brasil pelo recém-inaugurado selo Suba, uma iniciativa do músico e produtor Edson Natale, que também abre instituto homônimo voltado a produções do terceiro setor. Nascido na ex-Iugoslávia e de origem sérvio-croata, o músico Suba, como ficou conhecido, passou praticamente seus últimos dez anos na capital paulista. Morto em incêndio em novembro passado, aos 38 anos, ele havia se tornado um produtor cada vez mais requisitado por artistas brasileiros, como Marina Lima e Bebel Gilberto. Era um compositor consumado rumo à promissora carreira de produtor – e não o contrário. Músico de vivência pop, educado na academia por 20 anos e especializado em eletroacústica, Suba era profissional desde 1984 e dedicou sua carreira à música para cinema, teatro, balé e meios visuais. Deixou obras de beleza transgressora, como *In the Mooncage* (1987), comissionada pela Unesco, série de miniaturas sobre o folclore iugoslavo, compactadas em texturas eletrônicas; *Angel's Breath Project* (1989), que o projetou em Paris; e o balé *Sh'ma* (1990), estreado em Nova York pela SNP Dance Co., com instantâneos originais do folclore judaico em processamento eletroacústico radical. No Brasil, estabeleceu colaborações estreitas com a coreógrafa Lala Deheinzelin e com o percussionista João Parahyba, com quem levou o batuque-solo à expansão eletrônica. O Instituto Suba pretende recuperar e divulgar a íntegra de sua produção autoral. *São Paulo Confessions*, espelho sonoro técnico e techno dos cruzamentos culturais da metrópole, traz participações de amigos como João Parahyba, Arnaldo Antunes, Edgard Scandurra, André Geraissati e a banda Mestre Ambrósio. Suba dizia acreditar no sopro dos anjos. – REGINA PORTO

Mitar Subótic (acima): dez anos de Brasil no autoral *São Paulo Confessions* (à dir.), reflexo técnico e techno da cidade

FOTOS GETTY IMAGENS / DIVULGAÇÃO

Sanfona, triângulo e zabumba: fervura

Escaldante e direto da fonte

Anastácia, Gereba e Trio Sabiá fazem a festa dos sulistas com forró autêntico

O lançamento simultâneo pela gravadora CPC-Umes de três discos com elenco nordestino – Anastácia, Gereba e Trio Sabiá – vem engrossar a onda de interesse pelo forró nos meios universitários e no segmento pré-universitário da classe média sulista. A manifestação, hoje um gênero musical, nasceu como festa dançante, com xote, baião e xaxado obrigatórios. Não haveria melhor hora para fazer justiça a um dos pilares dessa instituição: a compositora e intérprete Anastácia, que tem música gravada em dois dos três discos e influência sobre todos. Com mais de 30 álbuns, ela é a autora de *Tenho Sede* e *Eu só Quero um Xodó*, parcerias com Dominguinhos divulgadas memoravelmente por Gilberto Gil (*Xodó* foi gravada por mais de 20 outros intérpretes). O Trio Sabiá, na estrada há tempos, só agora consegue um registro bem cuidado. Destaque para a voz firme do vocalista e para as boas canções de Anastácia e Vital Farias (*Ai que Saudade d'Ocê*), Izidoro Bispo (*Madalena*) e Toinho de Alagoas (*No Balanço da Canoa*). Gereba garante o bom forró de autor, com participação do internacional Oswaldinho do Acordeon. Vale lembrar outra justa homenagem ao gênero recém-lançada pelo próprio Gil, o CD e show da trilha do filme *Eu Tu Eles*. Aqui, o forró vem da fonte maior: Luiz Gonzaga. – PEDRO KÖHLER

A megafusão do pop militante

Beastie Boys e Rage Against the Machine dividem o palco pela primeira vez em turnê norte-americana

Os três Beastie Boys (acima) com o Rage Against: afinidade política

Depois de uma onda de rumores, Rage Against the Machine e Beastie Boys – duas das bandas norte-americanas mais representativas do cenário pop alternativo nos anos 90 – anunciaram seu encontro neste mês em uma série de shows pelo Canadá e Estados Unidos. A afinidade entre os dois grupos vai além da prescrição musical na veia – formulada, em ambos os casos e em diferentes doses, com substâncias extraídas do rock, do rap e da ousadia. Os caminhos dos Beastie Boys e do Rage Against também se cruzam pela explosiva perfomance de palco e o engajamento acirrado em questões sociais e políticas. Desde 1996, os Beastie Boys organizam o *Tibetan Freedom Concert*, que já teve quatro edições e reuniu artistas de facções musicais das mais diversas, como o blues de Jonh Lee Hooker, o rap do De La Soul e o folk rock de Richie Havens. A renda do festival é destinada à libertação do Tibete, país asiático que há 33 anos sofre com o autoritarismo do governo chinês. Já o Rage Against the Machine costuma direcionar parte das arrecadações obtidas em shows para organizações antinazistas, para o movimento zapatista mexicano e para a anistia de presos políticos. As apresentações em Toronto, Nova York, Washington e Boston já têm datas definidas. Ainda não foi confirmada – nem descartada – uma possível extensão da turnê para a América do Sul. – RAMIRO ZWETSCH

Ecos do ateu na melodia

Livro traça correspondências entre Wagner e Nietzsche, os condenados a ser inimigos

A capa: arte de Diana Mindlin

Há cem anos morria Friedrich Nietzsche, o filósofo alemão que cultivou, pelo compositor Richard Wagner, admiração e rancor desmedidos. Suas obras e mútua influência são objeto de ensaios trazidos a livro pela musicista Yara Caznók e o psicanalista Alfredo Naffah Neto. Os autores de *Ouvir Wagner – Ecos Nietzschianos* (Musa Editora) se concentram na tetralogia *O Anel dos Nibelungos* e no drama musical *Parsifal*. Na primeira parte, Caznók orienta a fruição auditiva das óperas de Wagner. A autora discute o *leitmotiv* como recurso suscetível de reduções interpretativas, o emprego da "melodia infinita" como sedução da escuta e a concepção wagneriana de espaço acústico ideal concretizado em Bayreuth. Na segunda parte, Naffah Neto aborda a literatura filosófica dos libretos wagnerianos. O psicanalista detém-se na crítica acirrada que o ateu Nietzsche dirige a Wagner, quando este abdica da tragédia em favor de um ideal ascético e nitidamente moral em sua obra de adeus, *Parsifal*, objeto da polêmica. Sobre a desavença, jamais superada em vida, vale lembrar o aforismo que Nietzsche endereçou a Wagner, no qual proclamava fé na "amizade estelar" entre eles, "condenados a ser inimigos na Terra". No lançamento do livro – promovido pela revista **BRAVO!** no dia 8, às 19h30, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera) – haverá um debate com os autores e um recital de Carlos Vial (baixo-barítono) e Achille Picchi (piano), em árias de Wagner. – REGINA PORTO

Ciência pop

Stereolab excursiona pela América do Sul

Anunciada para este mês a primeira apresentação no Brasil do grupo franco-britânico Stereolab, que toca em Belo Horizonte (dia 16), Rio de Janeiro (18) e São Paulo (23 e 24). Considerado um grupo de "cientistas pop", o Stereolab faz um rock retrô e distorcido, com música eletrônica lo-fi e franca influência da bossa nova. As letras, contundentes, são cantadas em inglês e francês. A banda foi fundada pelo casal Laetita Sadier e Tim Gane, que agrega os músicos Mary Hansen, Andy Ramsey, Morgane Lhote e Simon Johns. A turnê vem divulgar *The First of the Microbe Hunters*, novo álbum do Stereolab, que tem como convidado especial Sean O'Hagan, da banda High Llamas. O show também será levado à Argentina e ao Chile. – NIVAS GALLO

O SIMULACRO LEVADO AO REQUINTE

Megaturnê de lançamento do novo disco de Marisa Monte reflete o desconcertante paradoxo de uma civilização reduzida a instantâneos

Por Samuel Araújo

FOTO DIVULGAÇÃO

O show *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, de Marisa Monte (acima), fica em São Paulo, SP, até 3/9 (DirecTV Music Hall – av. dos Jamaris, 213, tel. 0++/11/5051-5999). A turnê, que começou no Sul e já passou pelo Rio, prossegue por outras cidades do Brasil, Estados Unidos e Europa. A temporada termina em fevereiro, com apresentações no Norte–Nordeste

Marisa Monte, cantora e *performer* de amplos e decantados recursos, repõe em discussão um tema candente: como se posicionar artisticamente diante do mundo em que vivemos. O papel costumeiro do intelectual nesse debate tem sido o de recusar identidades e comportamentos impostos por interesses perniciosos, agindo muitas vezes como uma espécie de detergente que fustiga as impurezas de um mundo real visto como caótico, espúrio ou desigual. Sempre houve o perigo de essa busca redundar, se não assumida de modo radical, em mera camada de verniz na suposta aspereza da matéria bruta da cultura mundana. Hoje, porém, tudo se complica ainda mais, pois discutir a identidade já não significa, como no passado recente, procurar uma referência cultural no mundo real. O meio em que nos movemos, cada vez mais povoado — dominado, há quem diga — por sons e imagens virtuais, não é mais o mundo em tela, mas o mundo-tela.

O que dizer então do trabalho sério de alguém que vem se dedicando com coragem a interpretar este mundo simultaneamente real e virtual, usando o melhor de suas possibilidades musicais, poéticas e cênicas? O atual espetáculo de Marisa Monte — *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor* — é certamente capaz de reproduzir essa desconcertante sensação de simultaneidade.

O show intriga, ao expor Nelson Cavaquinho, Manacéa e Catulo a platéias que, talvez, tenham dificuldade em encontrar o sentido imediato de suas respectivas obras. Diverte, ao embalar o público em parcerias da cantora com Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes que remetem ao universo pop globalizado. Desperta a eloqüência de alguns fãs, evocando um símbolo maior do romantismo mundano, Roberto Carlos. Torna possível cativar a atenção do mais empedernido crítico das ideologias do mundo moderno aplicadas à música, com interessantes cruzamentos de ritmos pop e afrobrasileiros, temperados aqui e ali por um excepcional cavaquinho ou pela tensão sutil de um tambor africano.

A competência dos músicos (Marya Bravo, nos vocais, e a banda de Carlos Trilha, Davi Moraes, Marcelo Costa, Mauro Diniz, Orlando Costa, Peu Meurrahy e Leonardo Reis), aliada ao cenário-escultura de Ernesto Neto e aos figurinos de Rita Murtinho, completa um quadro de muito profissionalismo e eficiência, esforçando-se por transformar o universo mundano em objeto estético. Mas uma dúvida antiga surge aqui. Seria o caso de estetizar o mundano? Ou, antes, de denunciar a pobreza de uma estética gerada por um conceito de cultura elitista, limitador e inadequado?

No primeiro caso, que parece ser o conceito do show, o virtual é a matéria básica da arte, deixando à artista a única opção de tocar o mundo mediante a tela cada vez mais onipresente. Isso parece mais evidente no uso absolutamente controlado da voz pela cantora e nos movimentos estudados da *performer*. O segundo caminho, bem mais árduo — porque implicaria o rompimento da película dessa mesma tela que nos impede tocar concretamente o mundo —, talvez exclua o interesse e a participação das redes comerciais de comunicação que apostam na redundância.

Será este último, como apregoam os oráculos do marketing, a trilha inexorável rumo ao isolamento? Inversamente, valeria a pena uma artista de tantos talentos permanecer investindo tamanha energia na experiência virtual do mundo? Difíceis questões...

Ao final do show, Marisa, já menos contida, fotografa a platéia com câmera digital, prometendo tornar as imagens disponíveis em seu site eletrônico. Parecendo

A Música de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo (*)

Pão de Açúcar

CONCERTOS E RÉCITAS

INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
O pianista **Nelson Freire** (*foto*) dá recital beneficente em São Paulo com renda revertida para a Tucca (Associação para Crianças e Adolescentes com Tumor Cerebral).	Bach/Siloti – *Prelúdio para órgão em sol menor*; Bach/Myra Hess – *Jesus, Alegria dos Homens*; Schumann – *Fantasia em dó maior*; Chopin – *Três Mazurcas e Scherzo em mi maior*; Barrozo Neto – *Minha Terra*; Camargo Guarnieri – *Toccata*; Villa-Lobos – *Alma Brasileira e As Três Marias*; J. Strauss II/Godowsky – *Paráfrase de Concerto sobre "O Morcego"*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, em São Paulo, SP. Ingressos entre R$ 40 e R$ 120.	Dia 8, às 20h.	Aos 55 anos, o artista reúne primazia técnica e maturidade musical, tendo sido, com toda justiça, reconhecido como um dos maiores artistas do teclado deste século.	No especial colorido schumanniano conferido pelo pianista à *Fantasia op. 19*. A peça é um cavalo de batalha de Nelson Freire, e a gravação que ele fez dela constitui, possivelmente, o melhor registro fonográfico da obra disponível no mercado.	Lançado recentemente na Europa, *Nelson Freire en Concert* reúne variadas gravações ao vivo do pianista, incluindo peças como *Papillons* e os *Estudos Sinfônicos*, de Schumann. Selo INA.
O pianista britânico nascido na Irlanda do Norte **Barry Douglas** (*foto*) apresenta-se em São Paulo e no Rio de Janeiro com a Camerata Ireland, orquestra de câmara constituída por músicos das sinfônicas de seu país e criada há pouco mais de um ano, da qual ele é diretor artístico.	Programa de São Paulo: 1) Sibelius – *Romance em dó menor*; Mozart – *Concerto para piano e orquestra nº 12 em lá maior*; Warlock – *Capriol*, suíte para cordas; Beethoven – *Concerto nº 2 para piano e orquestra*. 2) Mozart – *Sinfonia nº 29 em lá maior*; Tchaikovsky – *Serenata para cordas*; Kinsella – *Noturno para cordas*; Beethoven – *Concerto nº 2 em si bemol maior para piano e orquestra*.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900. Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698.	1) Dia 5. 2) Dias 7 e 8, às 21h.	Vencedor do Prêmio Tchaikovsky, de Moscou, em 1986, e parceiro constante de música de câmara do Quarteto de Tóquio, Barry Douglas, 40, é um velho conhecido do público brasileiro, que aprendeu a apreciar o fogo e a paixão que esse pianista confere a suas interpretações.	Na *cadenza* do primeiro movimento do concerto de Beethoven. Composto pelo próprio autor mais de dez anos depois de a obra ter sido estreada, esse solo mostra um Beethoven amadurecido ante uma obra da juventude.	Barry Douglas gravou os dois concertos para piano e orquestra de Liszt com a Sinfônica de Londres, sob regência de Jun'ichi Hirokami. Selo BMG.
Dentro do *Projeto Memória Musical*, a pianista **Sonia Rubinsky** (*foto*) toca com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob regência de Ricardo Rocha.	Constituída integralmente por obras de compositores brasileiros, a apresentação começa com a *Sinfonia op. 43*, de Henrique Oswald. Em seguida, Rubinsky sola nas *Variações para piano e orquestra*, de Lorenzo Fernandez. O concerto é complementado pelo poema sinfônico *Ave Libertas!*, de Leopoldo Miguez.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo.	Dia 13, às 11h.	Graças à pesquisa do violinista Erich Lehninger, o *Projeto Memória Musical* está recuperando importantes obras sinfônicas do repertório brasileiro raramente executadas por nossas orquestras. O próximo passo é editar as partituras e lançar gravações em CDs das peças.	Na rica orquestração do poema sinfônico *Ave Libertas!*, de Leopoldo Miguez. Francamente influenciado pelo estilo de Liszt, o autor escreveu a peça para comemorar o primeiro aniversário da Proclamação da República, dedicando-a ao marechal Deodoro da Fonseca.	Sonia Rubinsky está gravando a integral da obra de Villa-Lobos para piano-solo, cujo primeiro volume já está disponível. Selo Naxos.
O pianista carioca radicado em Londres **Jean Louis Steuerman** (*foto*), 51, dá recital na série de concertos BankBoston/Hebraica.	A idéia da apresentação é traçar paralelos entre Bach, Chopin e Villa-Lobos. Assim, o concerto começa com a *Partita nº 1*, de Bach, seguida pela *Bachianas Brasileiras nº 4*, de Villa-Lobos. A segunda parte da récita começa com *Hommage à Chopin*, de Villa-Lobos, fechando com a *Sonata nº 3*, de Chopin.	Teatro Arthur Rubinstein – r. Hungria, 1.000, tel.0++/11/3818-8888, em São Paulo, SP. Ingressos a R$ 40.	Dia 22, às 21h.	Especialista em J. S. Bach – compositor cujo 250º aniversário de morte está sendo celebrado neste ano –, Steuerman tem a chance de mostrar neste recital sua versatilidade, abordando também o romantismo de Chopin e a música neoclássica de Villa-Lobos.	Na singeleza de *Hommage à Chopin*. Constituída de dois movimentos, *Nocturne* e *Ballade*, a obra foi encomendada pela Unesco para celebrar o centenário de nascimento do compositor polonês, em 1949, tratando-se da derradeira peça para piano-solo escrita por Villa-Lobos.	Em uma surpreendente incursão pelo repertório contemporâneo, Jean Louis Steuerman gravou obras para piano-solo do compositor italiano Girolamo Arrigo, 70. Selo Arion.
O pianista **Arnaldo Cohen** (*foto*) abre a série *Os Pianistas*, da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, e dá recitais nas cidades paulistas de Santo André e Campinas.	Em São Paulo, Chopin – *24 Prelúdios*; Liszt – *Soneto 104 de Petrarca* e *Sonata em si menor*. No Rio, Chopin – *12 Prelúdios*; Rachmaninov – *Concerto nº 2 para piano e orquestra* e *Rapsódia sobre um Tema de Paganini*.	Teatro Municipal de Santo André – pça. 4º Centenário, s/nº. Teatro Municipal do Rio – pça. Marechal Floriano, s/nº. Sociedade Hípica – r. Buritis, s/nº, em Campinas, SP.	Dia 11 em Santo André, dia 19 no Rio e dia 24 em Campinas.	Arnaldo Cohen tem feito programas que demandam grande energia. Em Campinas, ele faz todos os prelúdios de Chopin e a exigente *Sonata* de Liszt. No Rio, o solista toca metade dos prelúdios de Chopin e duas obras para piano e orquestra de Rachmaninov.	Na riqueza melódica do *Concerto nº 2 em dó menor, op. 18*, de Rachmaninov – o segundo tema do primeiro movimento ganhou letra em inglês e chegou a virar sucesso nos anos 50, na voz de Frank Sinatra, como a canção *I Think of You*.	Habitualmente arredio a gravações, Arnaldo Cohen fez um elogiado registro de obras pouco conhecidas de Liszt. Selo Naxos.
O barítono **Matthias Görne** (*foto*) dá três recitais dedicados a Schubert em São Paulo, acompanhado pelo pianista Eric Schneider.	*Lieder* de Franz Schubert. Na primeira noite, Görne canta *Die Schöne Müllerin* (*A Bela Moleira*), conjunto de 20 canções com texto de Müller; no dia seguinte, é a vez dos 14 *Lieder* com textos de Rellstab, Heine e Seidl que constituem *Schwanengesang* (*Canto do Cisne*); e, no último recital, serão interpretadas as 24 canções de *Die Winterreise* (*A Viagem de Inverno*), com texto de Müller.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 0++/11/256-0223, em São Paulo, SP.	Dias 22, 24 e 28, às 21h.	Aluno de Fischer-Dieskau e Schwarzkopf e constante parceiro do pianista Alfred Brendel, o jovem barítono Matthias Görne é hoje tido como um dos principais intérpretes de *Lied* da atualidade.	Na especial interação entre o lirismo do texto, a veia melódica e a sofisticação do acompanhamento, que fazem os *Lieder* de Schubert superiores a qualquer obra no gênero escrita por seus antecessores ou mesmo por contemporâneos, como Beethoven e Weber.	Matthias Görne gravou *Die Winterreise* tendo como acompanhamento o piano de Graham Johnson. Selo Hyperion.
Sob o comando do violinista Fabio Biondi, o grupo italiano de instrumentos de época **Europa Galante** (*foto*) faz três apresentações em São Paulo.	1) Scarlatti – *Concerto Grosso nº 2 em dó menor*; Corelli – *Concerto Grosso op. 5 nº 4*; Sammartini – *Sinfonia em sol maior*; Vivaldi – *As Quatro Estações*. 2) Vivaldi – *Concerto em ré para dois violinos e violoncelo op. 3 nº 11*; *Concerto em lá menor para dois violinos op. 3 nº 8*; *Concerto para dois violinos e violoncelo op. 3 nº 2*; Bach – *Concerto para violino e oboé*; Corelli – *Concerto Grosso op. 5 nº 8*.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 0++/11/256-0223, em São Paulo, SP.	Dias 14, 15 e 16, às 21h.	Fundado em 1989 pelo violinista Fabio Biondi, o grupo Europa Galante forma, ao lado do Concerto Italiano e Il Giardino Armonico, a tríade de conjuntos italianos que vêm revolucionando a execução de música barroca com instrumentos de época.	Na impetuosidade interpretativa, vigor nos ataques, busca de cores sonoras e escolha ousada de tempos, que tornam tão especial a leitura que Europa Galante faz de uma das obras mais batidas do repertório – *As Quatro Estações*, de Vivaldi.	O cavalo de batalha do grupo Europa Galante são *As Quatro Estações*, de Vivaldi. Selo Opus 111.
O violonista paulista radicado em Londres **Fabio Zanon** (*foto*) toca com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Roman Brogli, e dá recital-solo no Rio de Janeiro.	Em São Paulo: Ohana – *Concerto para violão e orquestra*; Shostakovich – *Sinfonia nº 7 em dó maior op. 60 "Leningrado"*. No Rio: Sor – *Sonatina em dó maior*; Tansman – *Cavatina*; Scarlatti – *Sonatas* K. 404 e K. 447; Lina Pires de Campos – *Ponteio e Tocatina*; Brouwer – *El Decamerón Negro*; Mignone – *Estudos para violão*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, em São Paulo, SP. Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ.	Em São Paulo, dia 3, às 21h; dia 5, às 16h30. No Rio, dia 22, às 19h.	Primeiro colocado nos concursos Francisco Tarrega e GFA e vencedor do Prêmio Santista de 1997, Fabio Zanon, de 34 anos, transcendeu o rótulo de "promessa" para se consolidar como a mais gratificante realidade no cenário atual do violão brasileiro.	No Scarlatti todo especial de Fabio Zanon. O violonista estudou exaustivamente as sonatas para cravo do compositor italiano e transcreveu-as para seu instrumento, conseguindo soluções imaginativas, que logo devem aparecer em disco.	A maior realização de Fabio Zanon em CD foi a gravação das obras completas para violão-solo de Villa-Lobos – cotejando diferentes versões das partituras, ele obteve um resultado inovador e surpreendente. Selo Music Masters.
A Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Yeruham Scharovsky, tem como solista convidado o bandoneonista argentino **Rodolfo Mederos** (*foto*).	Mederos é o solista no *Concerto para bandoneón e orquestra*, de Astor Piazzolla. Complementam o programa a *Sinfonia nº 8*, de Dvorák; e o bailado *Maracatu do Chico-Rei*, de Francisco Mignone.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 7.	Uma ocasião festiva pede um programa festivo – no mês em que comemora 60 anos de existência, a OSB acertou em cheio ao escolher um repertório formado de peças coloridas, com forte apelo popular.	No caráter neoclássico da estrutura do concerto de Piazzolla. Encomendada em 1979 por um banco argentino, a obra tem três movimentos, com uma alternância entre *tutti* e solo que lembra o *concerto grosso* do período barroco.	Acompanhado de um quinteto e orquestra de cordas, Rodolfo Mederos interpreta composições próprias e sucessos de Carlos Gardel no disco *El Tanguero*. Selo Teldec.
A cantora britânica **Sarah Brightman** (*foto*) é a solista convidada do *Avon Women in Concert*, em São Paulo e no Rio de Janeiro, atuando com o acompanhamento de uma orquestra feminina de 60 musicistas, sob regência de Ligia Amadio.	Até o fechamento desta edição, não havia sido definido o repertório do espetáculo.	Praça da Paz, Parque do Ibirapuera, em São Paulo. ATLHall – av. Ayrton Senna, 3.000, unidade 1.005, tel. 0++/21/421-1331, Rio de Janeiro, RJ.	Em São Paulo, dia 20. No Rio, dia 23.	Projetada internacionalmente nos musicais *Cats* e *O Fantasma da Ópera*, do ex-marido, o compositor Andrew Lloyd Webber, Sarah Brightman é hoje uma estrela de popularidade global – seu álbum de estréia, *Time to Say Goodbye*, vendeu 4 milhões de cópias.	Na particular mistura de clássicos e pop operada por Brightman. Ela já cantou com os tenores Plácido Domingo e José Carreras e tem no repertório, além de canções populares de artistas heterogêneos como Bryan May e Gipsy Kings, árias de Puccini, Mozart e Carl Orff.	Intitulado *La Luna*, o mais recente álbum de Sarah Brightman reúne canções pop como *Scarborough Fair* e *This Love* ao lado de temas clássicos como *Solo con Te*, de Händel, e *How Fare This Spot*, de Rachmaninov. Selo EMI.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO FERNANDO PORTARI: GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / E JAMIL MALUF; FERNANDO ANHÊ/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel